

العدد (١٦٠) مارس ١٩٩٦

خالد محمد خالد

الدين بين العدالة والليبرالية

النقد العربى .. وأزمة الهوية

الغلاف الأول
تصوير للفنان : جورج البهجورى



مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

العدد (١٦٠) مارس ١٩٩٦

الثمن فى مصر: جنيهان

الثمن فى الخارج

العراق ـ ١٥٠٠ فلس ـ الكويت ١,٢٥٠ دينار ـ قطر ١٥ ريالا ـ البحرين ١,٥٠٠ دينار ـ سوريا ٧٥ ليرة ـ لبنان ٣٠٠٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٧٠٠ ق ـ تونس ٤ دينار ـ الجزائر ٢٨ دينارا ـ المغرب ٢٨ درهما ـ اليمن ١٧٥ ريال ـ ليبيا ١,٦ دينار ـ الإمارات ١٥ درهما ـ سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال ـ غزة والضفة والقدس ٢٥٠ سنتا ـ لندن ٤٠٠ بنس ـ الولايات المتحدة دولاران.

الاشتراكات فى مصر:

عن سنة (١٢ عددا) ٣٢,٤٠ جنيها مصريا شاملا البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عددا]:

- البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولاراً، هيئات ٥٢ دولاراً شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولاراً، هيئات ٧٠ دولاراً شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة ـ جمهورية مصر العربية ـ القاهرة ـ ١١١٧ كورنيش النيل ـ فاكس ٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥.



العـــدد ١٦٠ مــــارس ١٩٩٦

فـهـرســـت:

المواجهات

الدين بين العدالة والليبرالية .... غالى شكرى ٦

الفصول والغايات

النقد العربى وأزمة الهوية ـ الندوة ٥٠
وحدة الفنون.. مشابه ومفارق....... رجاء عيد ٧٨
اللسانيات ونظرية الأدب .... أحمد درويش ٨٤
التحولات المجتمعية والشكل الروائى عبد الرحمن أبو عوف ٩٠
المقدمات الغائبة........................ محمد فكرى الجزار ١٠٠
أزمة الدراسات العربية المقارنة ..... فخرى صالح ١١٦

المراجعات

السيّاب وقصيدة النثر.................. صبحى حديدى ١٢٢
حجازى بين الغنائية والتحديث ١٢٨
(١) الرؤية والكلمات .... ماجد السامرائى
(٢) الشعر والتحولات الاجتماعية ...... صلاح عدس
أدونيس.. الميتافيزيائى ـ الشاعر............ وائل غالى ١٣٨
محمد عفيفى مطر والانحياز إلى الحداثة ..... أمجد ريان ١٤٤
الإبداع الفنى المصادر .... أشرف فرج أحمد ١٥٢
التجربة الواقعية فى المسرح العربى .... عبد الرحمن بن زيدان ١٦٠
فى دلالة الشكل الأدبى .... وليد منير ١٦٨
جغرافيا الوهم وتاريخ الواقع .... شاكر عبد الحميد ١٧٦
البنى السردية .... عبد الله رضوان ١٨٦
سعادة عوليس وقصيدة الحداثة العربية ..... مهدى بندق ٢٠٦

المحاورات

شعراء السبعينيات والتجليات الأيديولوجية... شعبان يوسف ٢١٤
وجوه إنسانية على جدار الزمن .... محمد إبراهيم
الكاتب فى مواجهة الموت والخصوية .... إدوار الخراط ٢٢٥
فقه اللذه ـ قراءة أولى .... السيد إمام ٢٣٢
عن «البحر الرمادى» .... محمد عبد المطلب ٢٣٩

الإشارات والتنبيهات

مصر ٢٤٨
«ملحمة الأمالى»
تجليات الغنائية وإيروسية الحكى....... شريف رزق
قراءة فى «حكايات عرمان الكبير» .... حشمت يوسف
«البلدة الأخرى»
من عزلة الفرد إلى عزلة الجماعة ..... حسام الدين محمد
غياب الحضور/ حضور الغياب
قراءة فى مجموعة «أحوال»........... أمل محمد جمال
الإنصات الداخلى ـ محاولة للإمساك بالزمن..... يوسف وهيب
حمامات الإنشاد ـ حمّامات الكآبة......... أسامة خليل
سورية
المبنية للمجهول فى المضارع البسيط ..... صبحى حديد
كيف يتأمل عالم الاجتماع العالم........... إلهام غالى
أشباح القومية الشيطانية العائدة .... ترجمة وإعداد: بثينة رشدى
راحلون
بين الغزالى وخالد محمد خالد .... أحمد صبحى منصور
فؤاد دوارة وشرف النقد .... ع.أ
كينونة المرأة عند أليفة رفعت .... سلوى بكر
الجريئة الظامئة، صاعدةُ الدرج........... السماح عبد الله،
درس فى المثابرة،جلال السيد .... ى. و.
رحيل هادئ لناقد ليس كذلك .... ش. ى

من المحـــــــرر

قامت منذ أمد بعيد قامت أسرة التحرير بتخصيص هذا العدد للنقد الأدبى... لماذا؟

أولا، للتنبيه على أهمية وضرورة النقد الأدبى كفرع من فروع الفكر، فنقد الأدب هو عملية فكرية من عمليات الحضارة، ولا سبيل لاستكمال المشهد الحضارى بغير الفكر النقدى. أى أن إغفال الوظيفة الأساسية للنقد الأدبى هو تجاهل لوجه مهم من وجوه الحضارة. ومعنى ذلك أن غياب هذا الوجه أو ذاك هو ازدهار مباشر - إن جاز التعبير- للتخلف.

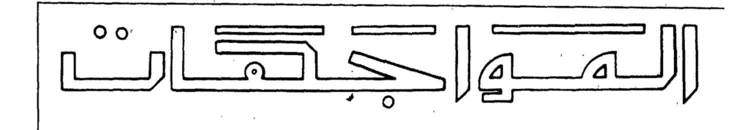
وثانيا لأن العملية النقدية ممارسة فعلية لتعرية ما ينطوى عليه النقد الأدبى من أسرار يختزنها العمل الفنى فى مداخلات اللغة وإيقاعاتها والشكل الذى تتخذه مستوياتها.. فالنقد هو الخط الأول للدفاع عما يضمره الجمال الفنى من مواجهة متعددة المقاومة للسلطة كمبدأ ثم مايتفرع عنها من سلطة الذوق العام والسلطة الاجتماعية والسلطة الدينية وسلطة اللغة وسلطة السائد وسلطة النقد نفسه.. فما أحوجنا إلى نقد بلا سلطة من أى نوع. وإذا كان النقد الأيديولوجى قد توارى قليلا بسبب توارى الأيديولوجيا ذاتها، فما زالت السلطة السياسية والسلطة الدينية وبقية السلطات قائمة فى وجوهنا، يقاومها الإبداع الأدبى بكل ما يملك من أدوات مقاومة مباشرة أو غير مباشرة.. فالشعر يقاوم والقصة والرواية، كل ماهو قبيح فى دنيانا، مهما كان مصدر القبح وأيًا ما كانت تجلياته.. فالإبداع ضمير مستتر تقديره الواقع الذى نعيش فيه، والنقد هو السلاح الذى يكشف مافى هذا الإبداع من مقدمات وممكنات لتعريه القبح فى مظانه، وإفساح مجاله الحيوى للحق والخير والجمال.

وثالثا، لأن النقد الأدبى ليس مجرد متابعة للأدب والفن وإنما أحد عناصر الدوره الثلاثية من الأدب والقارئ والنقد. بغير إنجاز هذه الدورة لايكون الأدب نفسه مكتملا أو صحيحًا، فالأدب يكون بالنقد، ولا يكون على الإطلاق فى غيابه.. إنه يتكون ويغدو فى تمام كماله - وجماله - حين يزداد تأصيلا بالنقد، حين يدخل فى نسيجه هذا المشرط الرهيف الشفاف فيعيد تنسيقه وتركيب عناصره فى إطار من الحب.. فلا نقد بلا حب ولا نقد بغير شجاعة الجهر بما تستودعه الكتابة فى مكنوناتها التى لاترى. ■

غالى



«خالد محمد خالد»
بريشة الفنان: جودة خليفة



٦ الدين بين العدالة والليبرالية، غالى شكرى.

الدين بين

غالي شكري

(١)

فـ خالد محمد خالد فى الذاكرة الشعبية هو أحد فرسان الكلمة الحرة، لا يخشى أحداً من البشر، فهو يقول ما يرى إنه الحق ويدافع عن هذا «الحق» بكل ما أوتى من قدرة. تقترن شجاعة **خالد محمد خالد** فى الذاكرة الشعبية أيضاً بقضيتين رئيسيتين إحداهما تفسير الإسلام تفسيراً منحازاً للغالبية الساحقة من الشعب، والأخرى هى قضية الديموقراطية. والقضيتان كلتاهما متداخلتان، فليست هناك خطوط حاسمة تفصل بينهما.

التاريخ يقول لنا إن الطفل الذى ولد فى إحدى قرى محافظة الشرقية بعد ثورة ١٩١٩ بعام واحد كان يستمع من والده، ومن «الدردشات» التى تدور بين أهل القرية فى منازلهم، إلى أن هناك رجلين أولهما **سعد زغلول** والآخر **عدلى يكن** يختلف أسلوب كل منهما عن الآخر فى الموقف من الاحتلال البريطانى. وكان يشعر بأن والده وأصدقاءه من الفلاحين ينتصرون **لسعد زغلول**، ولكن مدارك الطفل لم تتسع حينذاك لاستيعاب ماذا يعنى **سعد زغلول** ومن يكون **عدلى يكن** وما حكاية الاحتلال، وغير ذلك من مسائل تقترب إلى هذا الحد أو ذاك من موضوع الديموقراطية.

والأرجح إذن أن الدين كان هو الأقرب إلى وجدان الطفل الذى التحق «بالكتّاب» كشأن أقرانه فى سن مبكرة، ولكنه الدين الذى يرتبط أولا بالقراءة والكتابة والعبادات، ولا يستطيع أن يقتحم أبواب المعانى والدلالات. إن حفظ القرآن فى هذه السن التى بلغت، غداة سفره إلى القاهرة، العاشرة والنصف، ينطوى على تنشيط حاد للذاكرة وتدريب هائل على الإيقاع، ولا يتجاوز «الشرح» حدود الانضباط الأخلاقى والالتزام بأداء الفرائض.

بالطبع، حين يكبر الطفل يتذكر أن جده كان من «العلماء»، وأن والده كان يواجه «المفتش» الذى يسرح ويمرح فى أراضى الإقطاعيين مضطهداً فقراء الفلاحين، كان والد **خالد** هو الرجل الوحيد من «الأعيان» الذى يواجه هذا المفتش الذى يصول ويجول فى الأرض على اتساعها كأنه يملكها ومن عليها.

هذا التذكر يعنى أن الجد والأب والأرض والمفتش والفلاحين كان لهم جميعًا أعمق الأثر فى وجدانه، ولكنه الأثر الذى رقد بين تلافيف اللاوعى ساكنًا لا يهتز فى تلك السنوات الخضراء الغضة، **هل تكون هى المهد الذى غرس فيه بذور الإحساس بالظلم الاجتماعى وضرورة الشجاعة فى مواجهته؟**

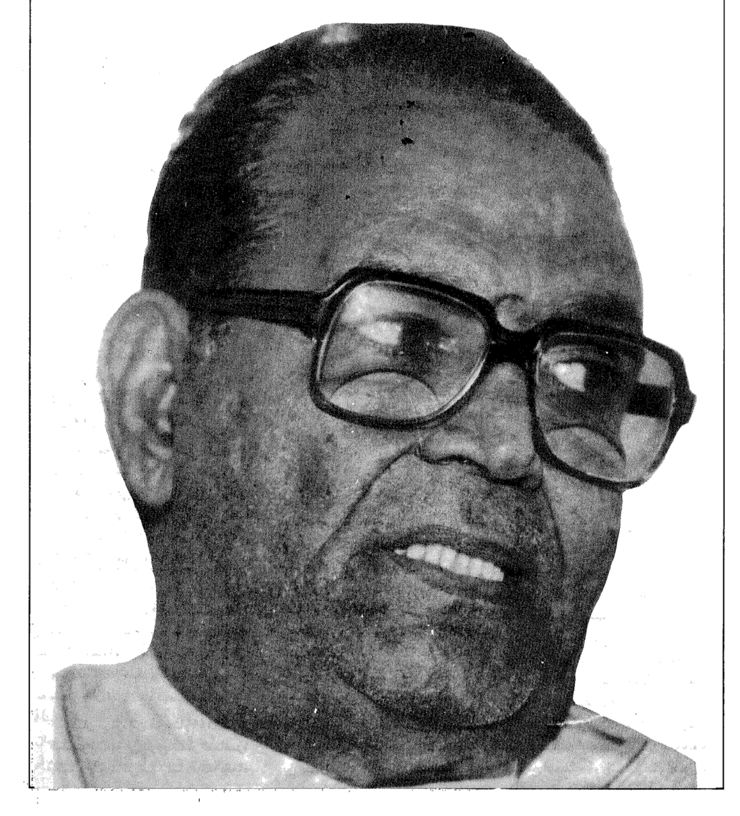
إنها ذاتها السنوات التى اختلف فيها إلى الكتّاب، فتعلم الصبر على القراءة والتجويد، حتى أضحت الموسيقى قبل المعانى هى الأقرب إلى الأذن والقلب. وقد رافقته فيما بعد إلى نوع من أسرار البلاغة ترنو إليها النفس ويهتز بها الوجدان. هو النوع الذى يشيع فى «أسلوب» **خالد محمد خالد** سواء فى ذلك وهو يتكلم أو وهو يكتب، إنه فى الكتابة صاحب «صوت» وفى الكلام صاحب «خط» أى أنه فى الحالين صاحب رسالة، هكذا يصل إلى «المعنى» عبر الإيقاع والدعوة.

هل التحمت بذلك، فى سنى الطفولة، الفكرة والشكل؟

فى تاريخنا الحديث «نماذج» تختلف، **محمد عبده** كان إماماً وعضواً فى الحزب الوطنى الذى قام بالثورة العرابية، **طه حسين** كان مستقلا عن التنظيمات الحزبية ويعيش حياته فى كنف أصحابها: الأحرار الدستوريين فى البداية والوفديين فى النهاية، **على عبد الرازق** من أسرة تنتمى تقليدياً إلى الأحرار الدستوريين، وهناك على الضفة الأخرى موكب من الأدباء يبدأ **بتوفيق الحكيم** ولا ينتهى **بإحسان عبد القدوس**، يستقلون عن الأحزاب ويشككون فيها ويخاصمونها أحياناً.

خالد محمد خالد لم يكن حزبياً، ولكنه لم يرفض الأحزاب قط، بل جعلها أحد الأشكال الرئيسية للديموقراطية، طلب لنفسه الاستقلال عن أى مؤثر خارجى، حتى ولو

العدالة والليبرالية



القاهرة ـ مارس ـ ١٩٩٦ ـ ٧

خـالد مـحـمـد خـالد

كان المؤثر الحزبى، ولكنه نادى دوماً بأهمية الأحـزاب وتعددها، ولقد رأى فى «الكتـابة» وحـدها منبـره فلم يتـخلف عن أداء الرسالة يومًا، أيًا كانت العواقب، ارتبطت الكتابة فى حياته بالرأى، فاشتغل بالسياسة كاتباً مناضلا عما يعتقد، لا عضواً فى حزب مهما بلغت درجة تعاطفه مع هذا الحزب.

وهو لم يهيئ نفسه للكتابة كما فعل الأكثرون، أى أولئك الذين أحسوا الموهبة باكراً فى المدرسة أو مسابقات الأدب فى الصحافة والإذاعة أو بالتخصص فى كليات الآداب أو بتجارب النشر الأولى هنا وهناك.

خالد محمد خالد لم «يعد» نفسه ليكون كاتبًا، ولم يتنبأ لنفسه ولم يتنبأ له الغير بأنه سيكون كاتبًا، لم «يولد» أديبًا كما يقال عن بعضهم أو كما يقول هؤلاء عن أنفسهم.

لم يتوقع **خالد**، وهو فى كتاب القرية أو فى معهد المدينة، أو وهو يعلم الطلاب بعد أن تخرج وحصل على «عالمية الأزهر»، أن حرفته فى المستقبل المنظور ستكون الكتابة.

وهى نقطة فى غاية الأهمية، لأنه أصبح كاتبًا يوم أن أمسك بالقلم وراح يسطر كتابه «من هنا نبدأ» فى أواخر عام ١٩٤٩، والذى لم يصدر إلا فى مارس (آذار) عام ١٩٥٠، وكان قد بلغ الثلاثين من العمر، قبل ذلك لم تكن هناك «الخطوات» المألوفة لكل مشروع كاتب أو أديب.

وهذا يعنى، بكل دقة، أن رسالة ما قد ملأت صدر الرجل وفرضت عليه «الكتابة» لإبلاغ الدعوة، هذه الرسالة اختارت رجلها ومنبرها، فاختارها قضية حياة حقق بها ذاته ومعنى وجوده.

كان الزمن إذن هو عام ١٩٤٩ آخر السنوات اللاهبة فى تاريخ مصر المعاصرة عشية الثورة التى مهد لها «الوفد» بإلغاء معاهدة ١٩٣٦ وإشعال الضوء الأخضر أمام الحرب الفدائية فى منطقة القنال.

وكانت مصر فى حالة تشبه «الإجماع الوطنى» ضد الاحتلال والعرش وحلفائهما من حكومات الأقليات، لا يعكر صفو هذا الإجماع سوى رصاصات الاغتيال السياسى التى أدت إلى المزيد من القمع، كانت فى غالبيتها رصاصات المد السلفى المتعاظم، والذى أدى إلى رد الفعل المضاد فاغتيل زعيم السلفية الراديكالية ومؤسسها الشيخ **حسن البنا**.

سنوات الأربعينيات هى سنوات الحرب العالمية الثانية والحرب العربية ـ الصهيونية، الأولى، وهى أيضًا سنوات الاستقطاب الفكرى الحاد بين اتجاهات الإخوان المسلمين ومصر الفتاة، وبين الاتجاهات الاشتراكية الديموقراطية والماركسية، ولكنها فى الأصل الأصيل هى سنوات التبلور الاجتماعى للشرائح الصغرى من البرجوازية الوطنية والعمال والطلاب والمثقفين، وهو التبلور الذى كان يعنى ولادة مشهد طبقى جديد يستلزم صيغة سياسية جديدة تنجز الجلاء ودرجة من العدل الاجتماعى فى إطار الديموقراطية السياسية القائمة، وكان واضحًا لمختلف الطبقات الوطنية والشعبية أن «النظام» لم يعد قادراً على تحقيق الصيغة المنشودة، كان صدام الأقدار والمصالح، وكان **خالد محمد خالد** فى السادسة والعشرين حين توهجت البلاد بوحدة «اللجنة الوطنية للطلبة والعمال»، ولكنه عايش أيضًا الضربة التى لقيتها هذه الوحدة من المد السلفى الذى اختار الوقوف حينذاك إلى جانب الأقليات الدستورية وتسبب فى انشقاق الحركة الوطنية.

ولأنه خريج الأزهر فقد اكتشف موقعه بين النيران المشتعلة من ثلاثة جوانب: المؤسسة الدينية الرسمية صامتة فى القليل، منحازة فى الكثير إلى جانب خصوم الشعب، والمؤسسة الدينية الراديكالية اختارت «النظام الخاص» أو «الجهاز السرى» منبراً ينطلق منه الرصاص، ويتم الحوار بالاغتيالات، والمؤسسة الوطنية، جبهة متشرذمة ممزقة الأوصال.

هكذا اختار مكانه، خارج الأطر والتنظيمات، وهكذا وجد نفسه فى مواجهة مزدوجة، باسم الدين، ضد الاغتيال وضد الصمت، ضد السلبية وضد الانحراف، بل ضد انحراف وانحراف.

كان المناخ العام يشكل «حاجة» الوطن إلى «هذه الرسالة» القادرة على الاستقلال والقادرة على العطاء.

وأقصد بالمناخ العام، عناصر الاستجابة لتصحيح الاختلال فى التوازن الاجتماعى، وهناك ما يشبه القانون العلمى فى تاريخ الثورات المصرية المتعاقبة منذ الثورة العرابية، على الأقل، أو منذ إصلاحات **محمد على** إذا شئنا بواكير التاريخ الحديث، هذا القانون هو أن «الثورة» ـ أو النهضة ـ ليست تجسيداً قاطعاً لطموحات طبقة اجتماعية أو شريحة طبقية محددة، وإنما هى «قاسم مشترك أعظم» بين مجموعة شرائح وفئات وقوى طبقية قادرة على تصحيح الاختلال فى التوازن الاجتماعى، ويستحيل إنجاز التصحيح ـ أى الثورة أو النهضة ـ من دون هذا القاسم، الاجتماعى، المشترك، المسألة هنا ليست تحالفًا طبقيًا أو جبهة وطنية فحسب، فالتحالف أو الجبهة شكل، وإنما هى ذلك الشىء أو تلك الأشياء المتوفرة فى هذه اللحظة داخل مجموعات طبقية متعددة ويتعذر توفرها فى طبقة بعينها، إنها ليست تكراراً عددياً أو امتداداً رأسيًا فى تضاعيف الشرائح الاجتماعية، وإنما هى تتكامل كيفيًا ـ

لا رياضـيًـا ـ داخل هذه الشـرائح ومن ثم يصبح «القاسم المشترك» هو المناخ الذى يعلن احتياج المجتمع ـ الوطن إلى نسق جديد من الفكر والفعل السياسيين هما القيم وأدوات تجسيدها.

وإذا كـان الحـزب السـيـاسى هو الأداة القادرة على التجسيد، وهو المرشح لاستيلاء القيم، فـإن المفكر أو الكاتب لا يملك سـوى القيم، وخاصة إذا كان مستقلا عن الأحزاب، وإذا كـان التحالف الاجتماعى أو الجبهة الوطنية من الصيغ المؤهلة لاستيعاب «القاسم المشترك» لإحداث التغيير التاريخى، فإن بعض المفكرين الأفـراد تهـيئـهم الظروف أحـيانًا للقيام بدور «القاسم المشترك»، فلا سبيل لتصنيفهم ببساطة فى إحدى الخانات التقليدية للطبقات، وليسوا هم مفكرى جميع الطبقات باسم «الأمة»، ولا هم مفكرين فوق الطبـقـات، ولكن عنا صـر فى تكوينهم التاريخى ـ الاجتماعى ـ الثقافى أتاحت لهم القدرة على تمثيل «القـاسم المشـترك» بين الشرائح والفئات والقوى الاجتماعية المهيأة لإنجاز التغيير.

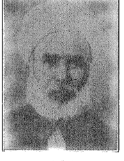
خـالد مـحـمـد خـالد، فى آخـر الأربعينيات، كـان من هذا النوع الذى يحمل فى تكوينه العميق صـفات وعناصر «القاسم المشترك» بين المجموعات الاجتماعية صاحبة المصلحة فى تصحيح الاختلال الطارئ على البنية الاجتماعية للوطن، ومن ثم صاحبة القيم الجديدة التى تفرض الحاجة إليها إعادة صياغة النظام الاجتماعى بأكمله.

«إعادة صياغة» النظام الاجتماعى هو الرسالة التى فـرضت نفسـهـا على **خـالد محمد خالد**، لا بصفته كاتبًا برجوازيًا كما قال البعض يومًا، وإنما بصفته قاسمًا مشتركًا للحلم الاجتماعى الطارىء مع متـغـيرات المشهد الطبقى عشية الخمسينيات.

ولذلك فإن العنوان الكبير لرسالة **خـالد مـحـمـد خـالد** ظل هو الديموقراطيـة أولا، والديموقراطية جميعًا، والديموقراطية أبدًا.. أى الديموقراطية الشاملة، وهو يقصد نظام الحكم، المسألة التى شغلته على مدى الثلاثة والثلاثين عامًا الماضية، مسألة العلاقة بين الحاكم والمحكومين، والعلاقة بين المحكومين وبعضهم البعض.

ولسوف نجد كثيرًا من الأفكار الفرعية قد تكررت فى مؤلفات **خالد**، كما أن الفكرة المركزية لم تتغير هى الأخرى، فما الذى كان يدعوه للكتابة بين الحين والآخر وما الذى يمكن أن يتغير من كتاب إلى آخر؟


سعد زغلول


محمد عبده


محمد على

كان الوطن هو الذى يدعوه للكتابة، بما يحـدث له من الحكام بين الحين والآخـر، وكانت التحديات المضادة للديموقراطية هى التى تتغير فتدفعه للتفكير فى «دفاعات» جديدة تصد الهجمات المتوالية.

كانت الديموقراطية عنده ولاتزال نظامًا شاملا، ولكن مصر كانت تنتقل من الحكم الملكى إلى الحكم الثورى، ومن قلب الثورة كـان النظام الطفـيلى يبـرز، وهكذا كـان المضمون الاجتماعى للديموقراطية ينهزم فى مرحلة، ثم يأتى الزمن على الإطار السياسى، وفى حـقـيـقـة أخـرى يضـيع المضـمـون الاجتماعى والإطار السياسى معًا وتصبح مـصـر عـارية حـتى من ورقـة التـوت.. الديموقراطية، فى هذه كلها كان **خالد محمد خالد** يطور من وسائل دفاعه حتى تتلاءم مع المستـجـدات التى ظهـرت مـع القـيم الاجـتمـاعيـة الجـديدة وعـلاقات الإنتاج الجديدة.

وكما أن «الديموقراطية الشاملة»، إن جاز التـعـبـيـر، هى المحور المركـزى لأفكاره المتـجددة، كـذلك فـإن «الإسلام» بقى نقطة الانطلاق نحو الهدف.

ذلك أن **خالد محمد خالد** الذى تثقف على مائدة الفكر الإنسانى بمختلف عصوره، لم ينس لحظة واحدة أنه ابن العروبة والإسلام الذى تنفس آياته طفـلا فى المسـجـد وتعلم روحه صبيًا فى المسجد وتفهم معانيه شابًا فى المسجد وعاش قيمه وأخلاقه وتعاليمه فى المسجد، ولم ينس مطلقًا أن الإسلام يحيا فى شرايين الوعى واللاوعى الشعبى، وأن هذه الأمـة العـربيـة المسلمة مـحـاصـرة لاتزال بمؤسسة رسمية وأخرى راديكالية، كلتاهما ترفع راية الإسلام، إحداهما تصمت حينًا أو تبـارك الحكم أيًا كـان فى أغلب الأحـيـان. والأخـرى تصمت أحـيانًا وتكفّر الجميع فى

معظم الأحيان، والضحية دائمًا هى الشعب الذى يخسر التقدم والديموقراطية بسبب هذا «الحصار الإسلامى» الذى لا تربطه بالإسلام أوهى الروابط.

الإسلام والديموقراطية؟ بل الإسلام - الديموقراطية، هى المدخل إلى عالم الرجل الذى كان ذات يوم طفلا فى كتّاب إحدى قرى محافظة الشرقية.

- فى أية قرية ولدت يا أستاذ خالد؟

* العدوة فى محافظة الشرقية.

- وهى محافظة أنجبت الكثيرين من كبار الرجال كسلامة موسى ومحمد زكى عبدالقادر ويوسف إدريس.

* وعلى أيوب وتوفيق دياب.

- ومؤخراً فقط عرفت أن عبد الحليم حافظ أيضاً من الشرقية.

* عبد الحليم من قرية مجاورة لقريتى، كان يأتى إلى قريتنا كثيراً، ومعروف أن والده قد مات وهو فى السنة الأولى من عمره فكان يأتى إلى خاله وزوجة خاله، وكان ابن عمى عديل خاله أى أنهما متزوجان من أختين.

- بالطبع كانت مدرستك الأولى هى الكتّاب؟

* نعم، ولكن بعد فترة انتقلت إلى مرحلة التعليم الإلزامى أو ما كانت تسمى بالمدرسة الأولية، ثم جاء بى أخى الأكبر، وكان موظفاً ورجلاً متديناً إلى القاهرة، كان رحمه الله موظفًا فى وزارة المالية، ولكنه يقرأ كتب الدين كثيراً، يأخذنى إلى المسجد ليقرأ هو، أما أنا فأحفظ القرآن، وقد حفظت القرآن كغيرى فى العاشرة والنصف.

- ما الذى جذبك إلى حفظ القرآن فى هذه السن؟

* لا أستطيع القول إن شيئًا ما جذبنى لحفظ القرآن فى ذلك الوقت، كان حفظ القرآن تكليفاً، وكل تكليف وإلزام يؤديه الطفل فيما يشبه الإكراه، فإنه إذا لم يفعل يضرب من «سيدنا».

ولكنى بعد فترة أدركت أن الموسيقى فى لغة القرآن لا نظير لها، وحين انتقلت إلى القاهرة كانت عملية الحفظ تواكبها عملية التجويد، وهو أشبه «بالنوتة» الموسيقية - إن جاز التعبير - فهو علم له قواعده التى دربتنى على النطق السليم، والحقيقة أن علم التجويد قد أفادنى لا فى حفظ القرآن حفظاً صحيحًا فحسب، وإنما فى اكتساب أذنى مراناً كافيًا لأن تصبح موسيقية وما يصاحبها من إحساس مرهف بالإيقاع.

- وهو تدريب للذاكرة أيضاً؟

* دون شك، فأيًا كان الاستعداد الفطرى، الموروث ربما، إلا أن حفظ القرآن قد أكسب ذاكرتى مراناً كافيًا أيضًا لأن تصبح لدى حفيظة قوية، والحمد لله.

ولكنى أعزو ولعى بالموسيقى عموما إلى تلك الموسيقى المعجزة فى لغة القرآن الكريم.

- تقول الموسيقى عموماً، فهل من بينها الموسيقى الكلاسيكية والأوروبية؟

* أحيانًا، ولكن الموسيقى العربية دائمًا، وأقصد الموسيقى الأصيلة السليمة وليست «الهرجلة».

- فى تلك المرحلة درست علم العروض، أليس كذلك؟

نعم، فى أوائل المرحلة الابتدائية، ولكنى لا أذكر منه شيئًا، لقد نسيته تمامًا، وأصارحك أنه كان ثقيلا، بل سخيفًا، ومع ذلك، فإننى أستطيع أن أستخرج لك البيت المكسور بين ألف بيت موزون وزناً صحيحاً، على الفور، وذلك بسبب الأذن الموسيقية التى تدربت فى الصغر على قراءة القرآن مجوّداً.

- بعد الموسيقى، لا شك، أقبلت مرحلة المعنى.

* إنها ليست مرحلة، فهى مستمرة حتى اليوم، هناك آيات قرأتها مئات المرات، وكلما تلوتها فكأنى أتلوها لأول مرة، بسبب ما يتكشف فيها مجدداً من سر ومعنى وألق ونور.

ولو لم أكن مسلمًا، بل لو كنت ملحداً وأوتيت ما أملكه الآن من لغة عربية وقدرة على تذوقها أو قراءتها وقرأت القرآن فى هذا الإطار ما تغير ما أقوله الآن حرفاً.

- ما هى المؤثرات، إضافة إلى الموهبة والاستعداد، التى جعلتك على هذه الدرجة الروحية من القدرة على الاكتشاف المستمرة؟ هل هو الأزهر؟ هل هو إنسان ما، حادثة ما، تجربة؟

* سأقول لك شيئاً قد لا يعرفه الكثيرون، وهو أننى مررت على مشارف العشرينيات من عمرى، قبلها بقليل، بتجربة صوفية، وكان تصوفًا صادقًا نقيًا جداً، وقد أضفى على تكوينى كله، الفكرى والنفسى أشياء لازلت أنعم بها حتى الآن وأفوز باستثمارها الأخلاقى، فى هذه الفترة كنا نقرأ القرآن لا كما يقرؤه الناس، ونسمعه لا كما يستمع إليه الناس، وإنما كنا نشعر بأننا نتلقاه من فوق.

- كان الشاعر محمد إقبال ينصح والده بأن يقرأ القرآن كأنه يتنزل عليه.

* المؤثر الثانى هو الشيخ محمد رفعت، ربما كنت من القلائل الذين بهرهم صوته ويغلون فيه، فى الصوفية شىء يدعى مقام الغناء، وكنت حين أستمع إلى الشيخ رفعت

رحمه الله، فإننى أصبح فى مقام الغناء فى هذا الصوت، هذا الترتيل، كأن الآيات تحدثنى لا بمعانى الكلمات، وإنما بروحها وأسرارها، كان هذا مؤثراً عظيماً وعميقاً ربط بينى وبين القرآن ربطاً وجدانياً وعقلياً بعيد المدى.

- متى دخلت الأزهر؟

* كنت فى الحادية عشرة حين التحقت بالمرحلة الابتدائية.

- ما هو الأثر الذى تتذكر أن الأزهر تركه فيك حينذاك؟

* توسيع الفهم، كان الأزهر هو صاحب الفضل الأول فى القيام بهذه العملية الصعبة فى ذلك الوقت، توسيع المدارك ليس بالشىء الهين.

وأذكر أننى فى الثالثة الابتدائية كنت أدرس مع أقرانى، وأنا فى الثالثة عشرة، ما يسمى «شرح القطر»، هناك متن القطر، قطر الندى، وقد جاء من يشرح هذا المتن، وهو ما كنا ندرسه، ولك أن تعرف أن ملخصاً، أقول ملخصاً لهذا الشرح، كان يدرسه طلاب قسم اللغة العربية فى كليات الآداب، أما نحن أصحاب العقول الغضّة فكان الأزهر يعلمنا الأصل كاملا، وفى الرابعة الابتدائية كنا ندرس شرح ابن عقيل لألفية ابن مالك، وهو مجلد من جزئين يدرّس فى كلية دار العلوم.

ومن شأن ذلك أن نمتْ مداركنا وتوسعت عقولنا، وهو الأمر الذى لازمنا طوال حياتنا.

- ولكنى لم أقصد «المعلومات» أو برامج التعليم فقط، وإنما أسلوب التربية وطريقة التدريس.

* السنة الأولى أمضيتها فى مسجد خلف سيدنا الحسين، ونصف السنة الثانية أمضيته فى مسجد «المردانى» فى «الدرب الأحمر»، وكان الشيخ يجلس على مقعد يرتفع عن



سلامة موسى



طه حسين



زكى نجيب محمود

الأرض قليلا ونتحلق حوله، وكانت هناك فصول (صفوف) وسبورة، وفى نصف السنة الثانية انتقلنا إلى المدارس التى يستأجرون لها بيوتاً، وكان الشيخ يشرح أفعل التفضيل مثلا، وكان علينا أن نحفظ ألفية ابن مالك فى السنوات الأربع، وكانت ذاكرتى، كما قلت لك، لاقطة وحفيظة، وكان الشيخ يتعمد أحياناً أن يطلب من أحدنا ممن أوتوا بسطة فى الجسم أن «يسمع» ما حفظه فكان هذا «يتهته»، وإذا بالشيخ يقول: قم سمع ياشيخ خالد - وقد كنت بالنسبة للآخرين صغيراً فى العمر والجسم - وذلك لأنه كان متأكداً أننى قد حفظت ولأنه يريد أن يخزيهم وهكذا أنطلق.

وقد كانت هناك أبواب فى اللغة لا أفهمها، فما كان منى إلا أن أحفظها، وأتذكر بابا يدعى «الاشتغال» وآخر يدعى - فيما أظن - «النزاع» مازلت أشعر بوطأتهما للآن فوق كتفى.

- ولكن اللغة - رغم أهميتها - لم تكن بالطبع المادة الوحيدة؟

* كان هناك الفقه، ويتعين على كل تلميذ أن يختار مذهبه، فاخترت مذهب الإمام الشافعى، وكان هناك النحو والمطالعة والمحفوظات والرسم والخط والإملاء تلك تقريباً كانت علوم المرحلة الابتدائية.

- إلى أى من هذه المواد شعرت بالقرب؟

* لا، فى هذه السن كنا نفرح لأننا أصبحنا تلاميذ وأننا فى الأزهر، ثم نفرح بالنجاح من سنة إلى أخرى، أما الانحياز إلى مادة دون أخرى فقد اقترن بالنشاط الجديد فى المرحلة الثانوية، وأذكر فى هذه المرحلة إننى أحببت الفقه والتفسير والحديث، لم أكره شيئاً سوى الحساب، وبسببه رسبت عاماً فى السنة الأولى الثانوية، ولولا أن الشيخ المراغى قد جاء وألغى مادة الحساب لبقيت مواطناً مقيماً فى السنة الأولى، كان الشيخ المراغى تلميذاً للإمام محمد عبده، وكان مصلحاً فى الحدود التى لا تخدش الرأى العام.

تعريف

(كان القانون الذى صدر فى نوفمبر (تشرين الثانى) ١٩٣٠ خطوة حاسمة فى القضاء على نظم الدراسة القديمة بالأزهر، وإنشاء ما يسمى اليوم بالجامعة الأزهرية،

وأبرز ما فيه تصنيف العلوم الأزهرية، وتقسيمها إلى مجموعات شبه متناسقة، وإنشاء الكليات الثلاث: كلية أصول الدين، وكلية الشريعة، وكلية اللغة العربية، لتدرس في كل منها مجموعة من هذه المجموعات، ثم إنشاء نظام التخصص، وتصنيفه إلى نوعين، تخصص في المهنة وتخصص في المادة وفي سنة ١٩٣٦ صدر قانون جديد للأزهر يعتبر متمماً للقانون السابق ومفصلا له.

... ويقوم دستور الأزهر ونظمه الحالية على هذين القانونين، أعني قانون ١٩٣٠ وقانون ١٩٣٦ ولا ريب أنه انقلاب خطير حاسم، ذلك الذي أصاب الجامع الأزهر في عصرنا، وحول مجرى حياته القديمة، وأسبغ عليها طابعاً جديداً يحمل في نظمه ومظاهره الخارجية سعة المعاهد الدراسية الحديثة».

محمد عبد الله عنان ١٩٥٨

«تاريخ الجامع الأزهر» (من ص ٢٥٥ إلى ص ٢٥٨)

- لقد ولدت يا أستاذ خالد في العام التالي لثورة ١٩١٩ وقد التحقت بالأزهر حوالي عام ١٩٣٠ مع بداية تنفيذ القانون الجديد، فماذا كانت أصداء الثورة على المجتمع الأزهري؟

* في القرية كنت أستمع إلى أحاديث بين والدي وآخرين حول **سعد وعدلي**، وكنت أشم رائحة المقت **لعدلي**، بالإجماع وكنت أستمع إلى الطلاب الكبار في السن ممن سبقونا إلى التعليم العالي، فقد كانوا يتكلمون في السياسة، ولكنه كلام هامشي.

وأتذكر الآن معك حادثاً مهمّاً وقع لي وأنا في الرابعة الابتدائية، إذ قررت أن أقرأ كتاباً خارج المقرر المدرسي، وكان ذلك هو أول كتاب أشتريه وأقرؤه من خارج المنهج أو البرنامج الرسمي للدراسة، خرجت إلى المكتبات المحيطة بالأزهر من كل جانب، وانتقيت منها أربعا، وكان المتوقع لمن هو في مثل سني ودراستي أن يشترى كتاباً في الأدب أو في الشعر أو في الأحاديث، وبعد أن استعرضت ما تضمه المكتبات الأربع إذا بي أختار كتاباً عنوانه «مذكرات اللورد جراي» وزير خارجية بريطانيا في الحرب العالمية الأولى، ولست أجد، إلى الآن أي تفسير لهذا الاختيار، كان الكتاب، بالطبع، مترجمًا، ولكن ما الذي يدفع تلميذاً في الرابعة الابتدائية الأزهرية إلى مثل هذا الكتاب السياسي؟ وهل تصدى الكاتب في عرضه للمشكلات الدولية حينئذ لمسألة الديموقراطية؟ لم أعد أذكر.

- ألم يجذبك العمل السياسي المباشر في ذلك الوقت، خاصة وأن البلاد كانت حوالي عام ١٩٣٥ في شبه ثورة أجهضتها على نحو ما معاهدة ١٩٣٦؟

* طبعا اشتركت في المظاهرات وهتفت مع الهاتفين «يسقط هور ابن الثور»، والمقصود هو **صامويل هور** وزير خارجية بريطانيا الذي صرح ساخراً «أي استقلال هذا الذي تريده مصر؟» فاشتعلت المظاهرات التي انتهت بالمعاهدة، وكان الوزير البريطاني تعمد أن يلهب الشعور الوطني المصري، بتصريحة حتى تنتهي الأمور إلى معاهدة يريدونها فعلا، كان الإنكليز يستشعرون اقتراب الحرب، فقد أعلن في برلين أن الفوهرر سوف يستعرض الأسطول الجوي الألماني، وكانت معاهدة فرساي لا تسمح بصنع طائرة مدنية ألمانية واحدة، وكان الاستعراض إذن مؤشراً حاسمًا إلى اقتراب موعد الحرب.

ولكني في عام ١٩٣٨ بدأت رحلتي الصوفية.

- بعد عشر سنوات من ظهور الإخوان المسلمين؟

* نعم، ولكن «مصر الفتاة» هي التي استحوذت على الشباب في ذلك الوقت، كان الشيخ **حسن البنا** رحمه الله لايزال بعيداً، باستثناء الجوالة التي أنشأها، أما **أحمد حسين**، فقد تمكن من أن يجذب الشباب حينذاك، لم أدخل أي حزب، ولكني ألمحت بالجميع كعابر سبيل، وأتذكر أنه بعد انشقاق **أحمد ماهر ومحمود فهمي النقراشي** على «الوفد» قد برزت موجة من الحماس السياسي، وكان الوفد في الحكم حين وجه إليه الملك خطاباً وقحًا يقول في مطلعة: «عزيزي **النحاس** باشا.. نظراً لما اتسم به عهدكم من الفساد» وبالطبع فإن **علي ماهر** رئيس الديوان الملكي هو الذي كتب الخطاب فانفعل الشباب بحماس سياسي، وفي غمرة هذا الانفعال، وكنت أؤم بعض أقراني، نادى **النقراشي** عليّ فجرّوني للخطابة، وكانت أول خطبة في حياتي،

وبعد أن شكلت الوزارة الائتلافية من السعديين والأحرار الدستوريين برئاسة **محمد محمود** وجدتني تأخذني ريح التصوف إلى حيث أمضيت عدة سنوات في ذراه العالية.

كانت المدرسة الوطنية الوحيدة هي «الوفد» الذي دافع عن الدستور والديموقراطية وقدم المثل الأعلى الوطني لكل من ابتغى استقلال مصر وحرية المصريين، وكان **سعد زغلول**، ومن بعده **مصطفى النحاس**، قد أصبح الرمز الشامل لهذا النضال الديموقراطي الذي أذل **فؤاد** ومن بعده **فاروق**، وهكذا كان من الممكن لمائتي «عمدة» في قرى مصر أن يقدموا استقالاتهم فرادى - دون اجتماع أو مؤتمر - احتجاجًا على ما فعله **إسماعيل صدقي** بالدستور،

هذا الوعى السياسى والتربية الديموقراطية مردها المدرسة الوفدية العظيمة.

- إننى شخصيًا أوافقك، ولكن بعض المؤرخين لايزال يرى فى قبول النحاس لتأليف الوزارة تحت ضغط الاحتلال البريطانى (ما يسمى بحادث ٤ فبراير- شباط ١٩٤٢) ضعفًا يصل فى توصيف هذا البعض إلى حد التفريط فى الكرامة الوطنية.

* إننى شخصيًا كذلك أقول إن الموقف الذى اتخذه النحاس هو الموقف السليم، لقد كان الموقف الوطنى يتطلب منه قبول رئاسة الحكومة فى هذا الوقت الصعب، وإذا كان الإنكليز قدموا إنذارًا للملك ليكلف النحاس بتشكيل الوزارة، فلأنهم كانو يعلمون أن المظاهرات التى تهتف «إلى الأمام ياروميل» ستشعل نيران الفوضى، وكان النحاس وحده هو القادر على تثبيت الاستقرار، إن اعتراف الخصم بزعامة النحاس لا تعنى أى قدر من التنازل من جانب النحاس حين يقبل تأليف الحكومة بشرط أن تكون وفدية لا ائتلافية.



تقييم

«من الأهمية بمكان أن نوضح الخطأ الذى وقع فيه بعض الساسة والمؤرخين الذين ركزوا على الشكل أو الأسلوب الذى اتبع فى حادث ٤ فبراير دون مضمونه، وهم فى جملتهم مجموعة من الناطقين باسم القصر.. فاعتبروا الحادث حلقة فى سلسلة التدخلات البريطانية ضد إرادة الشعب المصرى منذ ١٨٨٢، وليس هذا بصحيح على الإطلاق، فتدخل الإنكليز فى شئون مصر الداخلية منذ ١٨٨٢ كان ضد إرادة الحركة الوطنية، ولحماية القصر من الحركة الوطنية، لكن ما حدث فى ٤ فبراير ١٩٤٢ كان تدخلا بريطانيا عنيفا تحت وطأة الحرب العالمية



الملك فاروق



جمال عبد الناصر



أنور السادات

الثانية والموقف العسكرى فى الصحراء الغربية فى صالح حزب الجماهير.. وليكن هذا هو الحكم التاريخى».

محمد أنيس ١٩٧٢

«٤ فبراير ١٩٤٢ فى تاريخ مصر السياسى» ص ٩٤

- متى إذن كنت مع الوفد؟

* منذ ١٩٣٥ ولكنى أصور المرحلة التى عشتها، حيث كانت «مصر الفتاة» وليس الإخوان المسلمون، هى التى تجذب الشباب إلى ساحة العمل السياسى، كان أحمد حسين يجلس على مقعد عال كأنه كرسى العرش، ولم أرتح لذلك أبداً، ولكن دوره لا ينكر فى دفع الشباب إلى مجالات العمل الوطنى، وكان مشروع القرش والدعوة إلى مقاطعة البضائع الأجنبية من الشعارات التى لقيت تجاوبًا فى ذلك الحين، متى إذن استطاع الإخوان المسلمون أن يزحزحوا مصر الفتاة قليلا؟ عام ١٩٤٢ مع حكومة الوفد التى أتاحت لهم فرصة واسعة للعمل.

- وفى خضم هذه الامواج المتلاطمة لجأ خالد محمد خالد إلى التصوف، ما قصة هذه التجربة؟

* أريد أولاً أن أصحح، فأنا لم أهرب من معترك، وإنما أقبل التصوف دون تدبير مسبق، تجربة روحية عميقة الأثر فى نفسى، قضيتها فى رحاب الجمعية الشرعية لتعاون العاملين بالكتاب والسنة المحمدية، وهى من أنضج وأحسن الجمعيات الإسلامية أنشأها فضيلة الشيخ الجليل **محمود خطاب السبكى** وخلفه فيها ابنه الشيخ **أمين خطاب السبكى** ثم ابنه الشيخ **يوسف أمين خطاب السبكى**، وهى جمعية مشهورة لها آلاف المساجد، وتقوم على إحياء سنة الرسول وإماتة البدع، وإننى لأذكر الفترة التى أمضيتها فى رحاب هذه الجمعية وأقول ليتها دامت، ولكنها تركت فىّ بصمات نبيلة ورفيعة، منحتنا إلى أن نلقى الله إن شاء الله فضيلة القناعة والاستغناء والزهد فى متارف الحياة وإغراءاتها وجاهها، ومازلت أعيش بهذه القيم ومعها، وقد طالت هذه الفترة حوالى سبع سنوات، أى بين ١٩٣٨ و١٩٤٥.

- ولكنك خارج دراسات الأزهر، لابد وأنك قرأت المؤلفات الأخرى غير المقررة.

خالد محمد خالد

* حين كبرنا نعم، فقد قرأنا ابن تيمية وابن عطاء الله السكندرى والإمام القرطبى والنسفى وابن كثير وابن حجر والإمام الغزالى وغيرهم.

- ومن المحدثين، الإمام محمد عبده مثلا.

* لا أستطيع أن أقول إننى قرأته، فى أحد الأعوام قرروا علينا فى الأزهر كتابه «الرسالة» وكانت عسيرة علىّ، فلست أظن أننى انتفعت بها ثم قرأت عنه بعض الفتاوى وتفسير بعض سور القرآن الكريم، ولكنى لست أظن أننى من الذين نالوا شرف قراءته، ولست أظنه هو ولا الشيخ جمال الدين الأفغانى من أصحاب المؤلفات، ولكنهم من أصحاب المواقف والتأثير الشخصى، أمثال هؤلاء يؤلفون الرجال.

وبعدئذ انتقلت إلى مرحلة جديدة تماماً.

وهنا أحب أن أقول إن انتقالاتى كانت عفوية ومفاجئة لى شخصيًا، وليست «منطقية» بمعنى ارتباط ما يلى بما سبق، وربما كان لها منطقها الخاص هكذا وجدتنى أنتقل فجأة إلى العقل الغربى، كان ذلك حوالى عام ١٩٤٥.

- كيف حدث ذلك؟

* الكتب والصحف، وكانت هناك مجلة «المختار» القديمة أيام الحرب العالمية الثانية، وكان قسم الترجمة يضم أفذاذاً مثل على أدهم وبدران وزكى نجيب محمود، وفى كل عدد من «المختار» كانوا يلخصون كتاباً، وكان البعض يلخصون الكتب الغربية فأنتفع بالتلخيص إلى أن أجد هذا الكتاب أو ذاك مترجماً.

- ماذا تقصد بالعقل الغربى؟ أو من الذين ترمز بهم إلى الفكر الغربى؟

* ويلز فى «معالم تاريخ الإنسانية» وديورانت فى «قصة الحضارة» وروسو، وقرأت عن فولتير ثم قرأت لتولستوى وجوركى ودستويفسكى وهكسلى (ألدوس) ولا أفهم كيف أو لماذا انتقلت من التصوف إلى الفكر الغربى، ولكنى أشهد الله أننى أفدت منها جميعا دون أن يكون ثمة رابط - بالضرورة - بينها. ولو أن لى مؤدباً أو مربياً أو موجهاً لما استطاع أن يهدينى إلى ما هدانى الله أو القدر إليه فى عبور هذه المراحل واستخدام أدواتها.

- حتى عام ١٩٤٥ لم تكن فكرت فى الكتابة؟

* أبداً، لم يخطر ببالى قط أن أكون كاتباً، وإنما كنت فى مرحلة التصوف أكتب بعض الأشياء التى لا تنشر، وإنما هى من ثمار التصوف، ولكنى لم أفكر فى الكتابة بمعناها المعروف إلا عام ١٩٤٨، ولم أقصد بها فى ذلك التاريخ أيضاً أن أكون كاتباً، ولم أمارس الكتابة بمعناها الحقيقى الذى أفهمه إلا عام ١٩٤٩ حين شرعت فى تأليف «من هنا نبدأ».

- ولكن لابد أنه كانت هناك مقدمات..

* مقدمات الفهم، فقد كانت قريتى تقع ضمن عدة «تفاتيش» تملكها عجوزان إحداهما فى تركيا والأخرى فى مصر، كانتا تمتلكان أربعة قرى بما عليها من بشر ودواب، وكان الفلاحون يستأجرون الأرض، وتجنى العجوزان ثمار آلاف الأفدنة وكان والدى هو الرجل الوحيد الذى يواجه «المفتش» المتأله على أربع قرى، وكان جدى عالماً ذا نفوذ روحى على المنطقة كلها، كنا ننتمى إلى ما يسمى الطبقة الوسطى، كان جدى «خالد» يأخذ من التفتيش أرضاً بلا إيجار، فقد كان هذا حقا للعلماء ماداموا على قيد الحياة، لا يدفعون سوى الضريبة الزهيدة وكان نصيب جدى عشرين فداناً، وأنا لم أر جدى، ولكن قيل لى إنه كان رجلا كريماً وزاهداً، ويبدو أن كل كريم شجاع، وأعتقد أننى مدين لأبى بالشجاعة، كان قد باع نصيبه ونصيب أمى من الأرض، واكتفى بأن يكون من الأعيان، وأن يؤجر جزءاً من الأرض للتفتيش، وكان أخى «سيد» هو المهتم بالزراعة، وأعتقد أن إحساسى بالظلم الاجتماعى وكراهية الخوف قد ولدا فى بيئتى الأولى.

ثم كانت قراءتى للأبحاث والمؤلفات الاجتماعية قد بدأت تحفر فى وجدانى وعقلى الكثير من الأفكار، وهنا لابد أن أذكر تلك السيدة الأجنبية التى كتبت «الأرض والفقر فى الشرق الأوسط»، ولابد أن أذكر كتابات سلامة موسى، وكان الفساد السياسى فى العاصمة يشحن الجيل كله بوعى وطنى حاد. وطبعا أحسست بالحركة الاشتراكية وقرأت مؤلفات ومترجمات راشد البراوى، وقرأت كتب الإلحاد، ولكنى عجزت عن فهم اللغة الغنية فى كتاب «رأس المال»، ومما قرأت عن ماركس والماركسية كانت مؤلفات الفرنسى هنرى لوفافر، وقد فرحت كثيراً حين وجدته يمزج بين الماركسية والديموقراطية.

وفى هذا الوقت كان الإخوان المسلمون قد استقطبوا آلافا من الشباب وبدأت حركة الاغتيالات السياسية التى هزت البلاد من أقصاها إلى أقصاها وشعرت فى عمق الأعماق بأن البلاد على شفير الهاوية، الاحتلال والملك والإقطاعيون من جهة، والجهاز السرى للإخوان المسلمين من جهة أخرى، وأصبح الدين والعدل والبشر فى الميزان.

كلمات

«لقد آن الأوان أن ترتفع الأصوات بالقضاء على نظام الحزبية فى مصر وأن

يستبدل به نظام تجتمع فيه الكلمة وتتوفر جهود الأمة حول منهاج قومي إسلامي صالح».

حسن البنا

«الإخوان المسلمون» ١٩٤٦/٤/٩

«فحَلُّ الأحزاب السياسية سيتلوه قيام حزب واحد على أساس برنامج إسلامي إصلاحي».

حسن البنا

الرسائل الثلاث (ص ١١٣)

«إن الدستور بروحه وأهدافه العامة لا يتناقض مع القرآن من حيث الشورى وسلطة الأمة وكفالة الحريات».

حسن البنا

عن «الإخوان المسلمون في ميزان الحق» (ص ٦٢)

«ما كان لجماعة الإخوان المسلمين أن تنكر الاحترام الواجب للدستور باعتباره نظام الحكم المقرر في مصر، ولا أن تحاول الطعن فيه أو إثارة الناس ضده وحضهم على كراهيته، ما كان لها أن تفعل ذلك وهي جماعة مؤمنة مخلصة تعلم أن إهاجة العامة ثورة وأن الثورة فتنة وأن الفتنة في النار».

حسن البنا

«النذير» ـ العدد ٣٣

«.. فالمذاهب هي مجرد اجتهادات وهي ذات قيمة تاريخية في الماضي، وإرشادية في الحاضر، لكن المسلمين لهم كامل الحرية في التصرف في أمور دنياهم وفقًا لظروفهم».

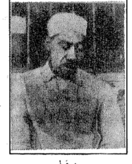
سيد قطب

عن «العدالة الاجتماعية في الإسلام»

«لما جيت في الإخوان المسلمين في سنة ١٩٥١ تبين لي أن عندهم شيء اسمه النظام



محمد رشيد رضا



سيد قطب



فتحي رضوان

الخاص فأنا سألت: إيه الغرض من هذا النظام؟ أو إيه مرماه وتعملوا بيه إيه؟ خصوصاً بعدما ثبت أنه ارتكب جرائم، قبل ذلك في السنوات ٤٦ و٤٧ و١٩٤٨، وكل هذه الجرائم اللي ارتكبت انحراف وخروج عن الغرض الأصلي»..

حسن الهضيبي

محكمة الشعب ـ الجزء الرابع ـ (٧٨٨)

«وقع هذا الحادث الجديد، حادث محاولة نسف مكتب سعادة النائب العام وذكرت الجرائد أن مرتكبه كان من الإخوان المسلمين فشعرت أن من الواجب على أن أعلن أن مرتكب هذا الجرم الفظيع وأمثاله من الجرائم لا يمكن أن يكون من الإخوان المسلمين ولا من المسلمين...

وإنني لأعلن أنني منذ اليوم سأعتبر أي حادث من هذه الحوادث يقع من أي فرد سبق له اتصال بجماعة الإخوان موجهًا إلى شخصي ولا يسعني إزاءه إلا أن أقدم نفسي للقصاص أو أطلب إلى جهات الاختصاص تجريدي من الجنسية المصرية».

(حسن البنا)

ـ ما علاقة الإخوان المسلمين بالتحضير لكتابك «من هنا نبدأ»؟

* إن ما قرأته عن محاكم التفتيش ودور الكنيسة والبابوية في العصور الوسطى جنبًا إلى جنب ما أراه من دماء تهدد الديموقراطية في بلادي، دفعني ذلك كله ـ من عمق أعماقي ـ إلى التفكير في عمل شيء، لم أكن متحزبًا، ولم أجد ما يمور بين أضلعي يجد طريقه الطبيعي إلى ألسنة الآخرين أو أفعالهم، كان لابد أن أترجم ما يضطرم به قلبي وعقلي، كنت معلمًا، أي موظفًا، وكان الذي تتصاعد حرارته داخلي يهدد رزقي ومستقبلي، ولكن لابد مما ليس منه بد، وأمسكت بالقلم، الظلم العاتي في القرية، الظلم الكاسح في المدينة، لا أكبح القلم، كنت أدخل مرحلة جديدة في حياتي دون أي ترتيب أو تعمد، ولم أترك القلم، أو لم يتركني القلم، كتبت وكتبت وكتبت قلت بأعلى صوت كل ما أريد، وليكن ما يكون، نعم، ليكن ما يكون.

وقد كان.

(٢)
السباق

كتب الشيخ **رشيد رضا** افتتاحية العدد الأول من «المنار» شارحـًا أهداف المجلة الجديدة ومن بينها «تعريف الأمة بحقوق الإمام، والإمام بحقوق الأمة»، فاعترض **محمد عبده** على هذه العبارة واقترح حذفها فحذفت، وقد لخص الشيخ **محمد عبده** اعتراضه فى هذه الملاحظة التى كتبها «إن المسلمين ليس لهم اليوم إمام إلا القرآن، وإن الكلام فى الإمامة مثار فتنة يخشى ضرره ولا يرجى نفعه الآن» (الجزء الأول من أعماله الكاملة ص ٧٣٤) فى ١٧ مارس (آذار ١٨٩٨).

كان ذلك فى العالم التالى لصدور «رسالة التوحيد» (١٨٩٧)، وهو الكتاب الوحيد الذى قرأه **خالد محمد خالد** للإمام **محمد عبده** فى أواسط الثلاثينيات من هذا القرن، قرأه كطالب فى الأزهر لا كتلميذ لأفكار **محمد عبده**، وهذه أولى المفاجآت التى تدفع لإعادة النظر فى تاريخ فكر الإصلاح الدينى.

ذلك أن **محمد عبده** الذى اختلف منذ البدء مع **رشيد رضا** بقوله صراحة إنه ليس من إمام سوى القرآن، هو نفسه الذى صاغ برنامج الحزب الوطنى فى ١٨ ديسمبر ١٨٨١ - حزب الثورة العرابية - حيث قال «الحزب الوطنى حزب سياسى لادينى، فإنه مؤلف من رجال مختلفى العقيدة والمذهب وكل من يحرث أرض مصر ويتكلم بلغتها منضم إليه، لأنه لا ينظر لاختلاف المعتقدات، ويعلم أن الجميع إخوان وأن حقوقهم فى السياسة والشرائع متساوية»، وقد وافق على هذا النص **أحمد عرابى** و**محمود سامى البارودى** كما ورد فى كتاب **بلنت** «التاريخ السرى لاحتلال إنكلترا مصر»، والمؤلف يبرز الدور الخاص للإمام محمد عبده فى صياغة النص والموافقة عليه.

لذلك أصبح **محمد عبده** فى تاريخنا الحديث رائداً لفكر الإصلاح الدينى الذى يرى «أنه ليس فى الإسلام سلطة دينية، سوى سلطة الموعظة الحسنة والدعوة إلى الخير والتنفير عن الشر» (عن المجلد الثالث من أعماله الكاملة ص ٢٨٨)، وهو يقارن ضمنا بين الإسلام وغيره فيقول «ليس فى الإسلام ما يسمى عند قوم بالسلطة الدينية بوجه من الوجوه» (ص ٢٨٦)، ويوضح الأمر تمامًا فيكمل «.. لم يعرف المسلمون فى عصر من الأعصر تلك السلطة الدينية التى كانت للبابا عند الأمم المسيحية، عندما كان يعزل الملوك ويحرم الأمراء ويقرر الضرائب على الممالك، ويضع لها القوانين الإلهية» (ص ٢٢٣).

ويضيف: «إن الإسلام هدم بناء تلك السلطة، ومحا أثرها، حتى لم يبق لها عند الجمهور من أهله اسم ولا رسم» (ص ٢٨٥)، أى أن الإسلام كان تحريراً للعلاقة بين الإنسان والله من أية وساطة أو كهنوت، وليس لمسلم مهما علا كعبه فى الإسلام على آخر مهما انحطت منزلته إلا حق النصيحة والإرشاد» (المصدر السابق).

وليست أفكار وأفعال **محمد عبده** إلا امتداداً وتجسيداً لهذه الفكرة المحورية التى يسهل متابعتها فى تفسيره للقرآن الكريم ومجموعة فتاويه ومقالاته ومواقفه، وأياً كانت لحظات الضعف والتهاون والتنازل فقد سجن لاشتراكه فى الثورة العرابية ونفى خارج البلاد.

وليس بخاف الدور الإصلاحى الكبير الذى قام به الإمام **محمد عبده** فى الجامع الأزهر عند بدايات هذا القرن.. فكيف لم يكن الرجل من المكونات الرئيسية فى تفكير **خالد محمد خالد**؟

على أية حال، لم يكد يمضى عشرون عاماً على وفاة **محمد عبده** حتى كان الشيخ **على عبد الرازق** قد أصدر كتابه «الإسلام وأصول الحكم»، وفيه ينفى أن يكون قد ورد فى القرآن أو الأحاديث أى نص حول الخلافة كنظام سياسى يتبعه المسلمون، وقد استشهد المؤلف بخمس وأربعين آية من القرآن، والعديد من الأحاديث القوية الصحيحة التى تبرهن على أن الرسول كان رسولا ولم يكن قط حاكمًا، كان نبيًا لا ملكاً، وقال الشيخ **عبد الرازق** إن الإسلام كدين هو دعوة عالمية، ولكن العالم لا يستطيع أن ينتظم فى دولة واحدة أو نظام سياسى واحد، فذلك مما يوشك أن يكون خارجاً عن الطبيعة البشرية، ولا تتعلق به إرادة الله، كذلك فإن النبى لم يعين خليفة بعد وفاته، ولم يحدد نظامًا للشورى أو البيعة، ويختتم صاحب «الإسلام وأصول الحكم» قوله بأن الاستبداد هو جناية الذين حجبوا مسالك النور باسم الدين، وباسم الدين أيضًا استبدوا بهم وأذلوهم، وحرموا عليهم النظر فى علوم السياسة، وباسم الدين خدعوهم وضيقوا على عقولهم»، ثم يضيف: «لا شىء فى الدين يمنع المسلمين أن يسابقوا الأمم الأخرى، فى علوم الاجتماع والسياسة كلها، وأن يهدموا ذلك النظام العتيق الذى ذلوا به واستكانوا إليه، وأن يبنوا قواعد ملكهم ونظام حكومتهم على أحدث ما أنتجت العقول البشرية وأمتن ما دلت تجارب الأمم على أنه خير أصول الحكم».

وعلى الفور تم الإيحاء الملكى إلى «هيئة كبار العلماء» فى الأزهر أن تستدعى الشيخ **على عبد الرازق** لتحاكمه وفقاً للمادة ١٠١ من القانون رقم ١٠ لسنة ١٩١١ ونصها «إذا وقع من أحد العلماء أياً كانت وظيفته أو مهنته ما لا يتناسب وصفة العالمية، يحكم

عليه من شيخ الجامع الأزهر بإجماع تسعة عشر عالماً معه من هيئة كبار العلماء، المنصوص عليها فى الباب السابع من القانون، بإخراجه من زمرة العلماء، ولا يقبل الطعن فى هذا الحكم، ويترتب على الحكم المذكور محو اسم المحكوم عليه من سجلات الجامع الأزهر والمعاهد الأخرى، وطرده من كل وظيفة، وقطع مرتباته من أى جهة كانت، وعدم أهليته للقيام بأى وظيفة عمومية دينية كانت أو غير دينية. (النص منقول عن النسخة المحققة من الكتاب). وقد اجتمعت هيئة كبار العلماء فعلا فى ١٢ أغسطس ١٩٢٥ برئاسة الإمام الأكبر **محمد أبو الفضل** شيخ الجامع الأزهر وحضور ٢٤ عضواً آخرين و (المتهم) الشيخ **على عبدالرازق** وقد رفض المجلس الدفع الذى تقدم به مؤلف «الإسلام وأصول الحكم» بعدم اختصاص الهيئة الموقرة بالنظر فى القضية، ولكن الهيئة حكمت بعد أقل من ساعتين بالإجماع «بإخراج الشيخ **على عبد الرازق** أحد علماء الجامع الأزهر والقاضى الشرعى بمحكمة المنصورة من زمرة العلماء»، وتأكد الفصل مرة أخرى، ومصادرة الكتاب، فى مجلس التأديب الذى انعقد فى ١٧ سبتمبر (أيلول) ١٩٢٥ برئاسة مفتى الديار المصرية وبعض مشايخ القضاء الشرعى.

وقد جاء فى حيثيات هيئة كبار العلماء الاتهامات التالية:

١ ـ أنه جعل الشريعة الإسلامية شريعة روحية محض لا علاقة لها بالحكم والتنفيذ فى أمور الدنيا.

٢ ـ وأن مهمة النبى عليه الصلاة والسلام كانت بلاغا للشريعة مجرداً عن الحكم والتنفيذ.

٣ ـ وأنكر أن للقضاء وظيفة شرعية.

وكانت المفارقة أن **رشيد رضا** ـ تلميذ الإمام **محمد عبده** ـ هو أول من كتب فى «المنار» تعليقا يقول: «لا يجوز لمشيخة الأزهر أن تسكت عنه ـ أى عن المؤلف ـ لئلا يقول هو وأنصاره إن سكوتهم عنه إجازة له أو عجز عن الرد عليه» (عدد ٢١ يونيو ١٩٢٥) كان واضحاً أن «التلميذ» قد انشق عن فكر الإصلاح الدينى للإمام، وأنه سيكون بعدئذ أبا روحيا للسلفية الراديكالية التى ستظهر بعد ثلاث سنوات فقط، ويعترف الشيخ **حسن البنا** بفضل **رشيد رضا** على دعوة الإخوان المسلمين.

على أية حال، فإن **خالد محمد خالد** كان طفلا فى الخامسة من عمره عندما حوكم الشيخ **على عبد الرازق**، وكان الكتاب مصادراً حين اشتد عوده فى منتصف الثلاثينيات.

ليس لدينا ما يفيد إذن أن هناك تسلسلا «طبيعيا» فى مسيرة فكر الإصلاح الدينى، ولكننا نستطيع الربط بين حركة الثورة المصرية وهذا الفكر، حتى عندما تحدث القطيعة بين حلقاته، وحتى عندما لا يكون «الزمن» ثورياً إلى النهاية، كان الإمام **محمد عبده** من دعاة الاعتدال فى صفوف الثورة العرابية، ولعله تخاذل عند نهايتها وكان الشيخ **على عبد الرازق** من «الأحرار الدستوريين» ـ حزب كبار الملاك ـ ولكن ثورة ١٩١٩ كانت تطل على الجميع من نافذة الحرية.

ولكن إجهاض النهضة أو الثورة هو الذى كان يقطع الاتصال بين حلقات فكر الإصلاح الدينى، وذلك عندما يشتد ساعد الفئات الاجتماعية المعادية للنهضة، وحين يقوى التحالف بين أطرافها: القصر والاحتلال وعملاء الاحتكارات الأجنبية، حينئذ كانت تختنق شرائح الطبقة الوسطى الطامحة للاستقلال، والطامحة أساساً لتحقيق معادلة النهضة ـ التراث والعصر ـ فى أهم جوانبها مسألة السلطة.

كان فكر الإصلاح الدينى قد توصل إلى أن «النهضة» فى مجاله تعنى انسلاخ السلطة عن أية ارتباطات دينية من شأنها أن تمنح الحاكم حقوقًا معصومة، وخاصة أن الإسلام لم يعرف الكهنوت ولا الوساطة بين الإنسان والله، كان المجتمع فى هذا الفكر إسلاميا، بمعنى الاعتراف بالقيم الإسلامية، وكانت الدولة فى هذا الفكر إسلامية أيضًا بمعنى التلاؤم بين الشريعة والحياة المتغيرة أو ما يسمى بفتح باب الاجتهاد.

ـ أستاذ خالد، ما هى الإلهامات المباشرة التى دفعتك للتفكير فى كتابك الأول «من هنا نبدأ»؟

* المظالم التى رأيتها من حولى تسحق كل حقوق الإنسان، وقراءاتى، واستعدادى الذى لم أكن قد تبينته بعد، وجدتنى فجأة أرغب رغبة حارة وعميقة فى الكتابة حول هذه القضية.

ـ ماذا كنت تعمل فى ذلك الوقت؟

* فى التعليم.

ـ هل كنت تدرك هول المخاطر التى يمكن أن تعترضك حين يظهر الكتاب؟

* جداً جداً، وخاصة ما يمكن أن يحدث فى الشارع السياسى، فالفصل الذى وضعت له عنوان «قومية الحكم» جعلنى أتوقع الأذى من الإخوان المسلمين وأنه يمكن لشاب مهووس أن يغتالنى، وتوقعت من الأزهر موقفًا ما، ولكن ليس على النحو الذى حدث والمبالغ فيه، وبدأت أكتب، ولا أنسى أحد عوامل الحماس الذى شعرت به، فقد رأيت فيما يرى النائم رجلا فى هيئة الصالحين

وخيل إليّ أنه من الأولياء ومعه دفتر أو كراسة ويقول لي: تفضل، هذا توالي العطاءات، تسمية غريبة، أليس كذلك؟ وقد كان فعلا توالي العطاءات، أي توالت مؤلفاتي والحمد لله، وكنت قبلها لا أتصور نفسي مؤلفا، أو إذا كتبت فلن يزيد الأمر على كتاب واحد، ولكن توالت العطاءات، كنت أظن أنه يمكن أن أجمع تجاربي ومشاهداتي وتأملاتي وقراءاتي في كتاب واحد، وينتهي الأمر عند هذا الحد، غير أن العطاءات - كم قال الرجل الصالح في الحلم - توالت.

- كانت قراءاتك في ذلك الوقت قد تجاوزت المقررات الدراسية؟

* منذ زمن بعيد، بل تجاوزت الثقافة الدينية، بدأت أقرأ وأسجل بعض الأفكار أو بعض الإحصائيات، كان ذلك بداية الإحساس بأنني سأكتب كتاباً، وحين لاحظت أنني أسجل بعض الوقائع والمعلومات الخاصة بالحرية السياسية والعدل الاجتماعي كانت ملامح الكتاب «من هنا نبدأ» قد بدأت تتبلور، كانت مادة الموضوع قد توفرت بنسبة خمسين في المائة.

- كم من الوقت استغرقت كتابته؟

* لست أظن أنه استغرق وقتاً طويلا، فقد كان التوهج داخلي في أوجه، هذا التوهج هو أهم شيء للكاتب، توهج عجيب وتهلل وفرح، كان ذلك عام ١٩٤٩ في ظل حكومة **إبراهيم عبد الهادي** التي جاءت بعد اغتيال **محمود فهمي النقراشي**، وكان لابد من تقديم الكتاب إلى الرقابة قبل طبعه، فذهبت وأعطيته للرقيب، كنت قد حصلت على العالمية وتخصصت في التدريس، ورأيت بعض المشايخ الذين يبررون أعمال القصر والإقطاعيين يضعون تحت أسمائهم عبارة «من العلماء» أي أنهم من الحاصلين على «عالمية الأزهر» فكانوا يلقون في روع الناس أن كلامهم هو الكلام الوحيد الصحيح.

لذلك رأيت أن أضع تحت اسمي عبارة «من العلماء» حتى يعرف الناس أن هناك رأياً آخر لدى فريق آخر من أصحاب «العالمية».

أحيل المخطوط إلى أحد «العلماء»، فحين سألت الرقابة قيل لي إن الكتاب عند الشيخ فلان، فاذهب إليه واستعجله، وقصدته فعلا فناقشني وخاصة في الفصل الأول «الدين لا الكهانة»، وسألني لماذا يسمع صوتي خفيضاً، بينما يضطرم الكتاب ببراكين اللهب، كان صوتي، بتأثير المرحلة الصوفية، هادئاً، أما القلم فكيف يعرف الهدوء؟ وأخيراً قال لي الشيخ إنه سيعد تقريره خلال يومين ويبعث به إلى الرقابة، وكان التقرير برفض النشر.

انتظرت حتى تسلم **حسين سري** الوزارة التي أشرفت على الانتخابات البرلمانية، وكان زوج ابنته وزير الداخلية الذي كان صديقاً للدكتور **يحيى الخشاب** زوج الدكتورة **سهير القلماوي**، ذهبت إلى **الخشاب** وحكيت له ما حدث، فطلب مني أن يقرأ الكتاب وأن أمهله يومين، وحين عدت إليه قابلني متهللا يقول مبروك، لن تحذف كلمة واحدة، اتكل على الله واطبع الكتاب، وبدأت المعركة مع «محرك التاريخ» كما يقول ماركس، إذ من أين نطبع الكتاب؟ كنت متزوجاً، ولم يكن في بيتي أو في جيبي ما يقيم الأود، نعيش من اليد إلى الفم، وكانت لي مجموعة من الأصدقاء نلتقي في الصيف ناحية القلعة في مقهى قريب الآن من ضريح **مصطفى كامل**، كان بين هؤلاء الأصدقاء مناضل يمني التفت إلي قائلا: أعرف صديقاً يملك مطبعة سأذهب إليه وأفاتحه في الموضوع لعله يساعدك، وكان الاقتراح أن يقوم صاحب المطبعة بطبع الكتاب ويعطي شركة التوزيع ما تستحقه ويأخذ الباقي، لم أكن أطمع في قرش واحد، لم يكن في خاطري سوى أن يأخذ الكتاب طريقه إلى القارئ.

وفي اليوم التالي ذهبنا إلى دار النيل للطباعة، كان هناك رجل نادر هو **اسماعيل شوقي**، قال لنا: حتى نكون واقعيين لا أطلب منكم سوى الورق، وأنا سأطبع، ورزقي ورزقكم على الله، وسواء باع أو لم يبع فإنني مستعد لطباعته عليكم فقط الورق، شكرناه وخرجنا، وبدأنا نناقش مسألة الورق، قال أحد الأصدقاء: سنشترك جميعاً في شراء الورق، وهذا ما حدث، فقد دفع كل منا مبلغاً، وكان الورق رخيصاً في تلك الأيام، واشترينا ما نحتاج إليه، وفي مارس (آذار) ١٩٥٠ كان الكتاب في الأسواق، ولم يكن لدينا من المال ما نستطيع به أن ننشر إعلانا، سطران فقط في جريدة «المصري»، وكان من الممكن حتى هذه اللحظة أن «يمر» الكتاب دون أن يلفت النظر.

توثيق

كان العنوان الأول للكتاب هو «بلاد من؟»، وكانت فصوله خمسة: «إنسانيون»، «الدين لا الكهانة»، «الخبز هو السلام»، «أسوار المجتمع»، «الطريق»، وكان **خالد** في البداية - عندما تقدم للرقابة أول مرة - قد رفع فصل «قومية الحكم» ووضع بدلا منه «أسوار المجتمع» لأن أصحاب الفكرة التي يناقشها، وهم الإخوان المسلمون، كانوا في السجون ولم يشأ الكاتب بما انطوى عليه صدره من شجاعة أن يناقش خصوماً غائبين، كان أحدهم قد اغتال رئيس الوزراء **محمود فهمي النقراشي**، وحين أقبلت حكومة خلفه **إبراهيم عبد الهادي** بادرت إلى اعتقالهم.

ولكن المخطوط حين أخذ طريقه إلى الطبع، بعد موافقة الحكومة الجديدة، أعاد إليه المؤلف فصل «قومية الحكم» لأن سبب رفعه كان قد زال بالإفراج عن الإخوان.

وكان الرقيب الأزهرى قد اعترض على الكتاب بحيثيات تقول: «إنه يتضمن هجوماً على رجال الدين والرأسماليين. وهذه سمة الشيوعية والشيوعيين».

وعندما وافقت حكومة **حسين سرى** على طبع الكتاب ونشره كان عنوانه الجديد قد تحدد «من هنا نبدأ».

عندما ظهر الكتاب على استحياء كانت حكومة الوفد التى أتت بها الانتخابات قد مضى عليها شهران ونصف فى الحكم، وفجأة انقضت الشرطة على المكتبات وضبطت النسخ تمهيداً لمصادرته، أوقف الكتاب فعلا متهما بالخروج على الدين والترويج للشيوعية وتحريض الفقراء على الرأسماليين.

ـ ما الذى حدث فى الخفاء يا أستاذ خالد؟

* لا، ليس فى الخفاء أبداً، بل فى وضح النهار، كان المرحوم **على الغاياتى** يصدر جريدة اسمها «منبر الشرق»، فإذا بها تنشر مقالا عنوانه «كتاب أثيم لعالم ضال»، كان هذا المقال هو أول إعلان حقيقى عن الكتاب، فقد بدأت الجريدة تنشر التعليقات وعرف الناس بأمر الكتاب، وانتقلت المعركة إلى صحف أخرى.

وذات يوم فوجئت بالنيابة العامة تطلبنى للتحقيق، وذهبت فعلا إلى وكيل النائب العام الذى أطلعنى على مذكرة لجنة الفتوى فى الأزهر، وهى المذكرة التى بموجبها يطلب الأزهر التحقيق معى، وقد أجبت على كل التساؤلات التى تضمنتها المذكرة، وكان بعضها مبنياً على سوء فهم لبعض العبارات، ثم التفت إلى وكيل النيابة قائلا: والآن يأتى دورنا نحن: قلت له خيراً، فقال: النيابة تتهمك بالترويج للشيوعية فى هذا الكتاب، سألته: كيف؟ فقال لى: لقد ناديت فى إحدى الصفحات بضرورة التغيير، وهذا ما يطالب به الشيوعيون، قلت له: لنقرأ العبارة معا، وإذا بالنص يربط فى وضوح بين التغيير والقانون، فهو التغيير السلمى الدستورى، وقد أفرج عنى وكيل النائب العام دون كفالة، ولكن «القضية» حولت إلى المحكمة، وتطوع أحد المحامين ـ **عبد المجيد نافع** ـ للدفاع عن حرية الفكر، كان القاضى الشهير **حافظ سابق** هو رئيس محكمة مصر الابتدائية، وقد تنامى إليه أن بعض شباب الإخوان المسلمين سيهاجم القاعة أو أنهم سينتظرون المؤلف بعد الانتهاء من نظر القضية للاعتداء عليه، فقرر أن تكون المحاكمة سرية.

وفعلا جرت المحاكمة فى مكتبه، وكان من عادة **عبد المجيد نافع** أنه إذا خطب فى اثنين فكأنه يخطب فى مائة ألف، لم يكن فى القاعة سوى أربعة، ولكن صوته راح يجلجل حتى إننى كدت فى إحدى اللحظات أن أضحك، وقد أعدت على مسمع القاضى ما سبق أن قلته لوكيل النيابة من أن التغيير الذى أنادى به مشروط بالدستور والقانون، قال لى القاضى: فى حديثك عن الحدود تقول «فأما حد الزنا فإن أمر إلزامه يحمل موانع تنفيذه»، فهل نقلت هذه الفقرة من كتاب أم أنك سمعتها من أحد، ابتسمت وأدركت كم هو لماح، فقد تذكرت أنه عندما جاءتنى هذه العبارة أثناء الكتابة توقفت وسرحت، تعبير قانونى دقيق وصياغة أدبية جميلة، كنت سعيداً بتوفيقى إليها كأنى تلقيتها، كنت أريد القول بأن شروط إقامة حد الزنا من الصعب توفرها، فجاءت هكذا العبارة، قلت للقاضى: والله ياسيدى ما قرأتها فى كتاب ولا سمعتها من أحد، وإنما هى من الله، وأشرت إلى السماء، وكان الحكم ببراءتى والإفراج عن الكتاب فى وقت واحد، ونشر خبر صغير فى «المصرى»، وبعد أيام نشرت الصحيفة ذاتها ملخصاً لحيثيات الحكم، وإذا بالكتاب ينتشر بين الناس انتشاراً ارتفع بسعر النسخة الفعلى ـ غير القانونى ـ إلى جنيه كامل، بينما كان ثمن النسخة عشرة قروش ثم كتب الشيخ **محمود شلتوت** مقالا فى أكثر من نصف صفحة فى «المصرى» يعارض الحكم والحيثيات، فهاجت الدنيا وماجت.

ـ من المعروف أن الكتاب ترجم فى عام نشره إلى الإنكليزية فى الولايات المتحدة الأمريكية، وفى الوقت نفسه كان الأزهر والنيابة يتهمانك بالشيوعية...

* ليس الأزهر والنيابة فقط، وإنما كان هناك أستاذ فى كلية دار العلوم يتهمنى صراحة بأننى حصلت على عشرة آلاف جنيه من روسيا، ثم جاء عالم كبير يحظى بالاحترام، وقد بلغ الآن التسعين، شفاه الله وأطال عمره، وقال فى مجلس إنه علم أننى قبضت عشرة آلاف جنيه من السفارة الأمريكية، وجاء **سيد قطب** رحمه الله وكتب مقالا ضد الكتاب، وكان حديث العهد بالعودة من أمريكا حيث كان فى بعثة، وقد رددت عليهم جميعا بقولى إنه يتعين على القائلين بأننى أخذت من روسيا والقائلين بأننى أخذت من أميركا أن يجتمعوا ويتفقوا على مصدر واحد، وقلت لسيد **قطب** إنه قريب العهد بأميركا ولكن أميركا ـ فيما يبدو ـ بعيدة العهد به، وأقصد أنه لم يستفد من رحلته الثقافية.

ـ كم نسخة طبعتم من الكتاب؟

* ألف وخمسمائة نسخة نفدت كلها، فاستعادت المطبعة نقودها، ولكنى لم آخذ شيئاً لنفسى، وتوطدت العلاقة بينى وبين **إسماعيل شوقى** الذى أوصانى بإصدار الكتاب عند ناشر محترف، لأن الكتاب

خالد محمد خالد

سيطبع عدة مرات، وأخذنى من يدى إلى مكتبة الأنكلو المصرية وصاحبها صبحى جريس، وما إن عرضَ عليه إسماعيل شوقى الأمر حتى وافق وأصدر الطبعات الثانية والثالثة والرابعة والخامسة، وأثناء ذلك كان التزوير على أشده، طبعه شاب متشرد فى حى الأزهر يتاجر فى المخدرات وسمع بأمر الكتاب فزوره مرتين، الأولى باسمه الأصلى وأخطاء مطبعية لا حصر لها، والمرة الأخرى شوهوا الاسم فجعلوه «نبدأ من هنا» وحشوه بما لا علاقة له بالكتاب الأصلى وربما كانوا أذكياء فلم يضعوا اسمى على الغلاف.

- وماذا عن موقف الأزهر؟

* لا شىء سوى التفكير فى سحب «العالمية» كما فعلوا مع الشيخ على عبدالرازق، وقد حدث أن رجلا شجاعًا كتب مقالا يدافع عن الكتاب، وهو النائب محمد خطاب الذى تقدم بمشروع تحديد الملكية قبل الثورة، وقد شكرته تليفونيا فاقترح أن نلتقى، وفهمت منه أن صديقًا له هو ابن الشيخ حسين مخلوف أخبره بأن الأزهر يفكر فى سحب «العالمية» من خالد محمد خالد، فما كان منه إلا أن كتب هذا المقال الشجاع الذى هدد فيه وتوعد كل من تحدثه نفسه بالمساس بى، وكما قال الشاعر «حتى على الموت لا أخلو من الحسد»، فقد ذهب بعض زملائى من أبناء جيلى إلى لجنة الفتوى بالأزهر وقالوا: إياكم أن تسحبوا منه العالمية، هل تريدونه أن يصبح بطلا كطه حسين؟

وثيقة (١)

«نعم، يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربى وتاريخه أن ننسى قوميتنا وكل مشخصاتها، وأن ننسى ديننا وكل ما يتصل به، وأن ننسى ما يضاد هذه القومية وما يضاد هذا الدين، يجب ألا نتقيد بشىء ولا نذعن لشىء إلا مناهج البحث العلمى الصحيح».

طه حسين «فى الشعر الجاهلى»

١٩٢٦ (ص ١٢)

وثيقة (٢)

«علمنا أمس حوالى الساعة العاشرة صباحاً بعزم بعض طلبة الأزهر ومنهم الشيخ الفقى والشيخ محمد الأسمر على عمل مظاهرة والمناداة بسقوط الشيخ طه حسين، وقال الشيخ محمد الأسمر: سيروا بنا أيها الطلبة نحو المشهد الحسينى لنعلن الرأى هناك غضبتنا على الملحدين، لأن المولد يجمع كثيراً من طبقات المصريين، فصفق له الحاضرون وحبذوا فكرته وخرجوا جميعًا قاصدين هذه الجهة، وعند خروجهم قاصدين هذه الجهة هتفوا قائلين: ليسقط طه حسين» ١٩٢٦/١١/١.

(من تقرير القلم السياسى إلى الملك فؤاد عن «البوليس السرى يحكم مصر» لجمال سليم ١٩٧٥)

وثيقة (٣)

«أنكر المؤلف فى التحقيقات أنه يريد الطعن على الدين الإسلامى، وقال إنه ذكر ما ذكر فى سبيل البحث العلمى وخدمة العلم لا غير، غير مقيد بشىء، وهو إن كان قد أخطأ فيما كتب إلا أن الخطأ المصحوب باعتقاد الصواب شىء وتعمد الخطأ المصحوب بنية التعدى شىء آخر.

«إن للمؤلف فضلا لا ينكر فى سلوكه طريقا جديداً للبحث حذا حذو العلماء من الغربيين، ولكن لشدة تأثر نفسه مما أخذ عنهم قد تورط فى بحثه حتى تخيل حقاً ما ليس بحق، أو ما لايزال فى حاجة إلى إثبات أنه حق...».

«وحيث إنه من ذلك يكون القصد الجنائى غير متوفر.. فلذلك تحفظ الأوراق إدارياً، توقيع محمد نور رئيس نيابة مصر- القاهرة فى ١٩٢٧/٣/٣٠».

عن «محاكمة طه حسين» لخيرى شلبى (ص ٧٠)

- تصورت أن وجه الشبه سيكون بينك وبين الشيخ على عبد الرازق، لأنك أبعد ما تكون عن «قضية» طه حسين.

* كتاب «فى الشعر الجاهلى» لا يدخل فى فكر الإصلاح الدينى. ولكن الاتهام فى المرات الثلاث: «الإسلام وأصول الحكم» و«فى الشعر الجاهلى» و «من هنا نبدأ» كان صادرا فى الأصل عن الأزهر.

- ومع ذلك فالكتاب الأول يدور حول مسألة السلطة بشكل عام، والكتاب الثانى يدور حول مسألة المنهج العلمى فى تناول القدماء. أما كتابك فيتناول قضايا اجتماعية وسياسية مباشرة تمس أوضاعا عملية.

* ربما كان ما يربط بينى وبين محاكمة الشيخ على عبد الرازق هو ما أدعوه «قومية الحكم»، أما ما يربط بينى وبين طه حسين فهو «الحيثيات» الراقية التى انتهت إليها النيابة فى قضية طه حسين، وما انتهت إليه المحكمة فى قضية «من هنا نبدأ».

- هناك عدة إشكاليات، الأولى هى أن على عبد الرازق وطه حسين كانا محسوبين فى ذلك الوقت على حزب الأحرار الدستوريين الذى يمثل كبار الملاك، بينما «الفكر» الذى حوكما من أجله من المفترض أن ينتمى إلى حزب الثورة المجهضة، والإشكالية

الثانية هى أن رفاعة الطهطاوى ومحمد عبده وعلى عبد الرازق وطه حسين وأنت يا أستاذ خالد من خريجى الأزهر، كيف حدث هذا الارتباط (الذى يشكل ظاهرة تاريخية) بين الأزهر والفكر الليبرالى، سواء كان الفكر الوطنى عند الطهطاوى أو الفكر العلمى عند طه حسين أو فكر الإصلاح الدينى عند محمد عبده وعلى عبد الرازق وخالد محمد خالد، والإشكالية الثالثة هى التراجع عن نقطة البداية كما حدث بوضوح فى حالات محمد عبده وطه حسين، وبدرجة أقل فى حالة على عبد الرازق.

* أحب ألا تنسى فى هذا السياق مسألة الحيثيات، إنها على نحو ما جزء لا ينفصل عن المناخ العام الذى تصور فيه ما جرى، لقد سميت الحيثيات الخاصة بى «إحدى وثائق الحرية والرقى».

قرار

نحن حافظ سابق رئيس محكمة القاهرة الابتدائية، بعد الاطلاع على الأمرالصادر من النيابة العامة بتاريخ ٨ مايو (أيار) ١٩٥٠ بضبط كتاب «من هنا نبدأ» وعلى الكتاب المذكور وعلى كتاب حضرة صاحب الفضيلة رئيس لجنة الفتوى بالجامع الأزهر المؤرخ فى أول مايو ١٩٥٠، وعلى التحقيقات التى أجرتها النيابة العامة مع الأستاذ خالد محمد خالد مؤلف هذا الكتاب. وبعد سماع أقوال مؤلف هذا الكتاب ودفاع حضرة المحامى الحاضر عنه.

وحيث إن النيابة العامة طلبت تأييد الأمر الصادر منها بضبط هذا الكتاب استناداً إلى المادة ١٩٨ عقوبات، وقالت فى تبرير ذلك أن المؤلف ارتكب الجرائم الآتية:

أولا:

أنه تعدى علناً على الدين الإسلامى، الأمر المعاقب عليه بمقتضى المادتين ١٦١ و١٧١ عقوبات.

ثانيا:

أنه حبذ وروج علناً مذهبا يرمى إلى تغيير النظم الأساسية للهيئة الاجتماعية بالقوة والإرهاب ووسائل أخرى غير مشروعة، الأمر المعاقب عليه بمقتضى المادة ١٧٤ عقوبات.

ثالثا:

أنه حرض علناً على بعض طائفة من الناس وهى طائفة الرأسماليين والازدراء بها تحريضًا من شأنه تكدير السلم العام، الأمر المعاقب عليه بمقتضى المادتين ١٧١ و ١٧٦ عقوبات.

... ...

وحيث إن لجنة الفتوى أخذت على المؤلف قوله إن مهمة الدين لا تعدو الهداية والإرشاد، وإن الرسول لم يكن حريصًا على أن يمثل شخصية الحاكم لولا الضرورات الاجتماعية التى ألجأته إلى ذلك لتحقيق المنفعة والسعادة لشعبه الجديد.

... ...

وحيث إن المؤلف لم ينكر ما أمر الله به من حدود، وإنما قال إنه لا ضرورة لقيام حكومة دينية من أجل إقامة هذه الحدود خاصة، ولاسيما أن هذه الحدود نادرة التطبيق عملا، إذ إن حد السرقة يوقَف إبان المجاعات، ولأن حد الزنا والخمر يصعب إثباتهما شرعا - وإن ما ذكر المؤلف صحيح فى جملته.

... ...

وحيث إنه يبين مما تقدم أن المؤلف استعرض الحالة الاجتماعية فى البلد ونقد منها ما رآه خليقا بالنقد وحسّن ما رآه حسنا، فقد نقد الرجعية الاقتصادية والرأسمالية المتطرفة، وأفصح عما تعانيه غالبية الشعب من فقر وحرمان وما بدا عليها من تذمر، بينما قلة من الشعب تنعم بالثراء الوفير وهذا الذى قاله المؤلف لا يعدو حدود النقد المباح، وليس فيه ما يفيد تحريض طائفة على أخرى أو أنه قصد إلى شيء من ذلك، بل يبين من ثناياه أنه قصد إصلاح حال البلد وإسعاد الشعب وهناءته، وقد أورد المؤلف فى كتابه ما يراه من ضروب الإصلاح ودعا إلى اشتراكية رشيدة، وقال إن هذه الاشتراكية هى التى تحقق العدالة الاجتماعية ولا شيء سواها.

... ...

وحيث إن حرية الرأى مكفولة فى حدود القانون، ولما كان الكتاب المضبوط لا ينطوى على جريمة ما، فإنه لا يكون ثمة محل لضبطه تطبيقا للمادة ١٩٨ عقوبات. ومن ثم يتعين إلغاء الأمر الصادر بضبطه والإفراج عنه.

فلهذه الأسباب

قررنا إلغاء الأمر بضبط كتاب «من هنا نبدأ» لمؤلفه الأستاذ **خالد محمد خالد** والإفراج عن هذا الكتاب.

صدر هذا وتُلى علنا يوم السبت ١٠ من شعبان سنة ١٢٦٩ هجرية الموافق ٢٧ من مايو (أيار) سنة ١٩٥٠.

رئيس محكمة القاهرة الابتدائية.

* ما رأيك؟ أليست إحدى وثائق الحرية والرقى؟ لقد ترك هذا الحكم أثراً عميقاً فى نفسى، لا لأنه برأنى وأفرج عن الكتاب، وإنما بسبب الحيثيات العظيمة التى أملاها

ضمير حر على صاحبها الذى سيصبح النائب العام فى أوائل عهد الثورة، الحيثيات فى الحقيقة هى شرح للكتاب وحماية له، ومعنى ذلك أنه كان هناك إيمان عميق قبل الثورة بضرورة التغيير، وكان هناك إيمان آخر لا يقل عمقاً بضرورة الديموقراطية.

فى الدولة الديموقراطية، يمكن للكتاب أن يصادر، ولكنك تستطيع أن تذهب إلى المحكمة فتفرج عن الكتاب.

- ومع ذلك أليس غريباً أن يصادر كتابك فى ظل حكومة ديموقراطية كحكومة الوفد؟

* لا، ليس غريباً، فلجنة الفتوى هى التى حركت الدعوى، والمحكمة هى التى برأتنى، هذه هى الديموقراطية، ليس مطلوباً من الحكومة الديموقراطية أن تنحاز سلفا، ولكن المطلوب هو أن تحترم القانون واستقلال القضاء، وهذا ما يميز الوفد ومدرسته السياسية العظيمة، إنه لم يحكم بين عامى ١٩٢٤ و ١٩٥٢ أكثر من سبع سنوات، ولكن ديموقراطية هذه السنوات السبع لا تقل امتيازاً عن ديموقراطية أى بلد غربى.

كان الوفد يفرج عن خصومة السياسيين بمجرد تسلمه الحكم، ولو كانت هناك حريات لحكم الوفد ثلاثين سنة لا سبع سنوات قبل الثورة، ولو كانت هناك حريات لعاد برلمان وفدى جديد فى أعقاب الثورة، يؤكد ذلك أن الانتخابات التى جرت عام ١٩٥٠ جاءت بالوفد فى أغلبية ساحقة، أغلبية الشعب الذى لم يعد يطيق الاحتلال ولا مماطلاته التى لا تنتهى، الشعب الذى لم يعد يطيق التفاوت الاجتماعى الفادح، وكأن هناك أمتين لا أمة واحدة، الشعب الذى يريد ترسيخ الديموقراطية أكثر فأكثر حتى لا يرتبط بقاؤها بحزب الأغلبية فقط، وإنما بالدستور.

- كانت البلاد تغلى، فإلى أى مدى ترى أن الوفد استطاع أن يعبر عن هذا الغليان وينتقل به إلى دائرة الفعل؟

* كان الوفد هو الذى حقق مجانية التعليم وأتى بطه حسين وزيراً للمعارف وهو صاحب الشعار، «التعليم كالماء والهواء»، وكان الوفد هو الذى ألغى معاهدة ١٩٣٦ ومعنى ذلك إشعال الضوء الأخضر أمام الحرب الفدائية على ضفاف القنال، كلاهما قرار تاريخى فى الثقافة والسياسة والمجتمع، ولكنهم لم يسمحوا للوفد بالبقاء، وأحرقوا القاهرة وأعلنوا الأحكام العرفية وأقيلت حكومة الوفد، وكانت بداية النهاية لنظام كامل.

موقف

«ياحضرات الشيوخ المحترمين

لقد انقضى وقت الكلام وجاء وقت العمل.. العمل الدائب المنتج الذى لا يعرف ضجيجًا أو صخبا بل يقوم على التدبير والتنظيم وتوحيد الصفوف لمواجهة جميع الاحتمالات وتذليل كل العقبات وإقامة الدليل على أن شعب مصر والسودان ليس هو الشعب الذى يكره على ما لا يرضاه أو يسكت عن حقه فى الحياة.

أما الخطوات العملية التالية فستقفون على كل خطوة منها فى حينها القريب.

وإنى لعلى يقين من أن هذه الأمة الخالدة ستعرف كيف ترتفع إلى مستوى الموقف الخطير الذى تواجهه متذرعة له بالصبر والإيمان والكفاح وبذل أكرم التضحيات فى سبيل مطالبها الأسمى...

ياحضرات الشيوخ المحترمين

من أجل مصر وقعت معاهدة ١٩٣٦ ومن أجل مصر أطالبكم اليوم بإلغائها..»

مصطفى النحاس

١٩٥١/١٠/٨

- وفى عام ١٩٥١ صدر كتابكم الجديد «مواطنون لا رعايا» فساهم فى إشعال النيران؟

* لا... كان النظام متهالكا آيلا للسقوط وقد احترق، ووجدتنى أكتب «مواطنون لا رعايا»، وكأنى فى سباق مع القدر.

(٣)

مراجعة لاتراجع

فى تاريخ الفكر الحديث مايشبه الظاهرة التى تتكرر بين الحين والآخر، وهى أن «يتكون» أحد الكتّاب من كتاب واحد يحفر لصاحبه مكاناً بارزاً فى الذاكرة الوطنية للشعب، هكذا كان كتاب «فى الشعر الجاهلى» لطه حسين، وكتاب «الاسلام وأصول الحكم» للشيخ على عبدالرازق، وكتاب «الفن القصصى فى القرآن الكريم» لمحمد أحمد خلف الله، ومعالم على الطريق» لسيد قطب.

بالنسبه لخالد محمد خالد كان «من هنا نبدأ» هو أول أعمال الرجل، وكان أيضا، ما كون صاحبه، وهو أخيراً الكتاب الذى أفرد لمؤلفه صفحة بارزة فى تاريخ فكرنا الحديث.

ومن الملاحظ على أمثال هذه المؤلفات - الظواهر، أنها تدور أساساً، باستثناء كتاب طه حسين، حول الفكر الدينى، وأنها تدور غالباً باستثناء كتاب سيد قطب الراديكالى حول مفهوم الإصلاح الدينى الذى ارتاده الإمام محمد عبده.

ولم يحدث قط لأى من أعمال خالد محمد خالد الأخرى أن نال هذه الحظوة، لأن الكتاب صدر، بالضبط فى خضم المد الثورى قبيل التغيير الناصرى بعامين فقط، وهى فكرة عاصفة فقد بدأت باغتيال زعيم السلفية الراديكالية الشيخ حسن البنا عام ١٩٤٩ وانتهت بحريق القاهرة فى ٢٦ يناير (كانون الثانى) ١٩٥٢ عشية الثورة.

كان اغتيال المرشد العام للإخوان المسلمين حلقة فى سلسلة الإرهاب السياسى إبّان الأربعينات المصرية ولكن الانتخابات البرلمانية عام ١٩٥٠ هى التى أتت بحزب الوفد إلى السلطات ومن ثم توجهت قوى الحركة الوطنية وجهتها الصحيحة، نحو القوات البريطانية فى منطقة القنال، وكان خالد محمد خالد جزءا من الحركة الوطنية، أو ما سبق أن دعوته بـ «القاسم المشترك» فيها، ولذلك فبالرغم من أنه أصاب ما يسمى بالحكومة الدينية فى مخيلة السلفية الراديكالية إلا أن قتاله الحقيقى كانت ساحته هى الإرهاب السياسى.

ولذلك فخالد محمد خالد لم يكن فى ذلك الوقت مجرد «مصلح دينى» لأنه أدرك مبكراً أن جذور الإرهاب باسم الدين غائرة فى الأرض الاقتصادية والاجتماعية والسياسية.

كان حزب الأغلبية الشعبية - الوفد - هو حزب الجلاء والدستور، ولكن «الطليعة الوفدية» كانت إعلانا مدويا عن أن صراع الأجيال داخل الوفد هو صراع اجتماعى، وأن كبار الملاك والرأسماليين فى قيادة الحزب قد انفصلت عن المتغيرات الاجتماعية فى صفوف الشعب، وهى المتغيرات التى دفعت حزب «مصر الفتاة» إلى تغيير اسمه الى «الحزب الاشتراكى»، واسم صحيفته إلى «الاشتراكية»، وكانت الحركة الشيوعية فى مقدمة الصفوف التى تنادى بالتمصير والتأميم، وكان بعض الأفراد، كمحمد خطاب، يتقدمون بمشروع لتحديد الملكية الزراعية.

واكتشف خالد محمد خالد أن حزب الأغلبية الشعبية يستقطب هموم الناس حول جلاء الاحتلال وديموقراطية الحكم ولكن الرؤية المستقبلية كانت تقول بهموم أخرى، واكتشف أن الإخوان المسلمين الذين يكسبون الشباب كل يوم يكتفون بإطلاق الرصاص فى الظلام باسم الإسلام.

وهذان بالنسبة لما يجرى فى الشارع الشعبى هما التنظيمان السياسيان الأكبر حجماً من غيرهما.

من هنا يمكن القول بأن خالد محمد خالد - إزاء هذه الخريطة - قد انضمت أفكاره فعليا إلى مجموعات «الأقلية» التى تتجاوز حدود الجلاء والدستور إلى مرحلة «ما بعد» ذلك... إلى المستقبل الاجتماعى للوطن والشعب.

وهى المرحلة التى أومأ إليها عشية الثورة، وتحققت بعد فترة وجيزة، ولكنها تحققت على غير النحو الذى «حلم» به خالد محمد خالد، أقبلت قوانين وإجراءات تحديد الملكية والتمصير وتأميم القناة، ولكنها اقترنت بأساليب فى الحكم لاترضى عنها الديموقراطية، لذلك استمر «صوت» الرجل منتميا إلى الأقلية من جديد، ولكنها هذه المرة ليست الأقلية الفكرية المرتبطة بالعدل الاجتماعى، بل الأقلية الجديدة المرتبطة بالعدل السياسى.

وكما أنها فى المرة الأولى كانت «أقلية» بالمعنى المجازى، إذ هى تعبر موضوعياً عن أغلبية الجماهير، فإنها فى المرة الثانية كانت أقلية بالمعنى نفسه، فالأغلبية كانت ترنو إلى الديموقراطية فى ظل السلطة الوطنية، ولكن الأقلية الفكرية - والمقصود هو الطليعة السياسية - وحدها هى التى ناضلت فى مرحلة ما بعد الثورة.

وكان خالد محمد خالد فى مقدمة هذه الطليعة حتى إنه وجد نفسه ذات يوم مشهوراً أمام الحاكم وحيداً فى معارضته الدكتاتورية.

لم يتوقف الرجل عن مقاومة الإرهاب السياسى لحظة واحدة أياً كان مصدره وأياً كانت مبرراته.

هل تغير موقف خالد محمد خالد على مدى الأربعين عاماً الماضية؟

- لقد توالت العطاءات بعد نجاح «من هنا نبدأ» فكانت لك بعض المقالات التى سبقت صدور «مواطنون لا رعايا».. أليس كذلك؟

* فى هذه الفترة كان الأصدقاء فى جريدة «الاشتراكية» يطلبون مقالا فأعطيه لهم، أو أن فتحى رضوان يطلب منى مقالا لجريدة «اللواء الجديد» فأكتبه وذات يوم أرسل لى إحسان عبدالقدوس رسالة من أحدهم فالتقينا ورغب أن أكتب مقالا أسبوعيا لـ «روزاليوسف» فاستجبت وكان ذلك عام ١٩٥٢ تقريبا، وقد كانت كلمات يحتاج المرء اليوم إلى الشجاعة ليقرأها لا ليكتبها من بينها مثلا «صاحب الجلالة الشعب» الذى قلت فيه إننا نحن الذين جئنا بمحمد على ونحن الذين نستطيع إنهاء تاريخه، ومقال آخر عنوانه «كن ملكا يا جورج» ومقال ثالث عن كافور، كان رئيس وزراء وكان رئيس عصابة.

- هل تذكر ردود الفعل السياسية من جانب الأحزاب والتنظيمات والهيئات الوطنية لصدور «من هنا نبدأ»، لقد عرفنا موقف السراى والأزهر وعرفنا أن الشيخ محمد الغزالى نشر رده

الشهير عليك فى كتابه «من هنا نعلم»، وعرفنا أن البعض قال إنك قبضت من روسيا وبعض آخر قال إنك قبضت من أميركا... **فماذا كانت مواقف الحركة الوطنية المصرية؟**

* فى مقدمة ردود الفعل كان هذا الكتيب المطبوع «بالرونيو» كأنه منشور سرى وهو تحليل أصدره الحزب الشيوعى المصرى فى السنة ذاتها، ولست أنسى عنوانه: «ثورتنا المقبلة كما يراها برجوازى من الريف»، والحقيقة أننى أحسست بأن كاتب أو كتّاب هذا التقرير كانوا على درجة كبيرة من الوعى بما جاء فى الكتاب وإن كنت قد لاحظت بعض المغالاة فى استخدام تعبير «ثورتنا المقبلة»، فليست هناك أية إشارة إلى العنف فى كتابى.

- وهل هناك ما يشير إلى أنهم يطابقون بين الثورة والعنف؟

* مفهوم الماركسية للثورة يقرنها بالعنف

- التحول إلى الاشتراكية يختلف أسلوبه من بلد إلى آخر، فليس هنا ما يحول نظرياً دون الانتقال السلمى، ومع ذلك فإن الثورة الفرنسية لم تكن ماركسية وقد سالت فيها الدماء، إن توحيد بعض البلاد قد احتاج إلى الحرب الأهلية كما حدث للولايات المتحدة الأميركية، وإلى العنف الدموى كما حدث فى ألمانيا وإيطاليا، وهناك البلاد التى قاومت الاشتراكيين بوحشية مروعة كما حدث فى الحرب الأهلية الإسبانية، وهكذا فالماركسية لاتقول بحتمية العنف، ولكن العنف كالسلم يتوقف على نوعية الحالة الاجتماعية.

* **هل تعرف عصام الدين حفنى ناصف، ذلك المفكر الاشتراكى الذى تناولت** كتاباته موضوعات مشابهة حينذاك؟ لقد بحث عنى طويلا.. فلم أكن أملك تليفونا حتى عثر على، وكان معجباً جدا بالكتاب فالتقينا وقال لى: «هل تدرى ماذا فعلت؟ إننى أشبهك بحلوانى من الدرجة الأولى وقد صنع «تورته» لانظير لها، كعكة من الكاتو الفاخر بلا مثيل، ثم بصق عليها وقال للناس: كلوا».

سألته: «لماذا؟» فأجاب بصراحته المعهودة: «لأنك قلت إنك تتمنى أن ينفذ ما جاء فى كتابك فى عهد **فاروق**». ووجدتنى أقول: «وماذا فى ذلك؟ إذا كان **فاروق** يجرؤ على السماح بتحقيق ما ناديت به من ديموقراطية وعدالة اجتماعية، فإننى سأرحب بذلك، ولكنه نوع من التعجيز والتقية إننى أتحدى بهذه الكلمات أن يجسر **فاروق** على موافقتى ومن جهة أخرى فإننى أستعين بواحد على الألف من التقية التى يعرفها إخواننا الشيعة، حتى تظهر كلماتى التى تدعو إلى هدم النظام كله من أساسه»، ورحت أفكر بينى وبين نفسى أن الكتاب يجهر بتقويض النظام الملكى الإقطاعى المتحالف مع الاستعمار، فلم أترك هذه العبارة التى أربكت مثقفاً كبيراً **كعصام حفنى ناصف**؟ وفعلا حذفت العبارة من الطبعات التالية.

- وبالنسبة لمن قالوا إنك قبضت من هنا وهناك؟

* قلت للفريقين أن يبحثا عن ثالث يوفق بينهما، فى هذا الوقت الذى وضع فيه كلاهما عشرة آلاف جنيه فى جيبى الخالى، مات أخى الأكبر، وكان المفروض أن أقوم بكل تكاليف الجنازة والعزاء وكل ما يتصل بالوفاة من إجراءات وواجبات. أقول لك، والله العظيم ما وجدت معى - وهذا أحد أعظم المواقف فى حياتى - ما يفى بالمطلوب منى، فقالت زوجتى لاتحمل هما وجاءت بما لديها من مصاغ متواضع وطلبت أن أبيعه، وقد فعلت، وذهبت إلى بلدتنا لأقوم بالواجب نحو أخى، فى هذا الوقت تماما كان هناك من يقول إننى قبضت من روسيا والآخر الذى يقول إننى قبضت من أميركا، ولكن السكينة التى ألمت بقلبى جعلتنى فى أصعب الأوقات مرتاح الضمير أواجه الطعنات بالسخرية والمزيد من الشجاعة كأن القدر أراد أن يؤسس داخلى فى بداية البدايات أصلب طبقات البناء، الشائعات تطاردنى وأخى الأكبر يموت وجيبى خاو.

دعوة (١)

«إن العدل الاجتماعى هو النظام الذى تبلغ به المنفعة الاجتماعية حدها الأقصى.

«إن النظام الذى حقق هذه الغاية هو الاشتراكية، ولاشىء سواها.

«أما سياسة الترقيع التى تسير عليها مثل صرف إعانات الغلاء أو بدل تفرغ أو بدل شحاذة كما عبر بعض الموظفين، فإن ذلك وإن كان يخفف من الصداع وآلامه إلا أنه لن يستأصل شأفة العلة الخبيثة والمرض الدفين».

دعوة (٢)

«التقريب بين الطبقات»:

وذلك بمكافحة الحواجز التى تفصل بين أبناء المجتمع الواحد.

لابد من تقريب المسافات الشاسعة والمتاهات البعيدة التى تفصل بين الموظف الذى يتقاضى عشرة جنيهات ورئيس الوزارة الذى يتقاضى ثلثمائة جنيه.. والتى تفصل بين فراش الأزهر الذى يتقاضى سبعة جنيهات وشيخ الأزهر الذى يتقاضى قرابة ألف جنيه ما بين مرتب وأوقاف.

دعوة (٣)

«وتبدأ اشتراكيتنا كذلك بتحديد الملكيات الزراعية، وتغيير الأوضاع الإقطاعية تغييراً يمّكن رقيق الأرض من التحرر والخلاص.

لابد من تصفية هذه الإقطاعيات عن طريق الحكومة.. ونحن نؤمن بواسطة الاستقراء أن تصفيتها آتية لاريب فيها».

رسالة إلى توفيق الحكيم

«من هو بطل المعركة فى فلسطين؟ أليس هو الجندى، الجيش؟ إن جنود الجيش هؤلاء هم أبناء خمسة عشر مليونا من الفلاحين...».

يونيو (حزيران) ١٩٤٨

أخبار اليوم - العدد ١٩٠

دعوة (٤)

«التأمين وحقوق العمال:

من الوسائل التى لامناص من الأخذ بها إلى مجتمع اشتراكى رشيد التأميم وصيانة حقوق العمال.

وكثيراً ما تزعم الكهانة أن نقل ملكية الإنتاج إلى الدولة مخالفة محظورة وخروج على تعاليم الدين.

ولكن إذا اختارت حكومتنا نوعا معينا من الملكيات الإنتاجية وحررته من أيدى الأفراد، وأشرفت عليه لصالح الأمة، فإن الدين يبارك هذا التصرف ويؤيده وحين تصبح لنا سياسة تأميمية نافذة، فإن حقوق العمال ستصان فى ظل هذه السياسة».

دعوة (٥)

«أوقفوا هذا السيل»

فالوسيلة الأخيرة التى لابد منها لتنفيذ نهج اشتراكى صحيح هو تحديد النسل وتنظيمه».

دعوة (٦)

«اذكروا أن الدين يجب أن يظل كما أراده ربه، نبّوة لا ملكاً، وهداية لا حكومة وموعظة لا سوطا.

وإن فصله عن السياسة، وتحليقه فوقها، خير عامل على بقاء نقاوته وطهره ونفعه.

وإن فصله عن الدولة ينجيه من تحمل تبعاتها وأخطائها ومظالمها ويحفظ له فى نفوس الناس وداً مكينا وذكراً باقياً، واستجابة وتلبية.

وقبل أن نغادر هذا الحديث ندعوكم لأن تصلواً معنا من أجل تلك الشعوب المعذبة الضريرة التى تعيش هناك فى بلاد الجوع والخوف والحكومات الدينية...».

- أما دعوتك السابقة، فقد كانت امتدادا حيا متطورا لكل الدعوات السابقة إلى تحرير المرأة كجزء لاينفصل عن تحرير المجتمع نفسه، هذه إذن ، يا أستاذ خالد، دعواتك السبع التى أشرت اليها فى قوة وثبات وقلت «من هنا نبدأ».

وأحب أن أقول لك إن شمولية فكرك المتعدد الجبهات كان لها تأثير ساحر فى جذب الناس من حولك، فأنت لم تناصر الديموقراطية السياسية بمعزل عن الديموقراطية الاجتماعية والديمقراطية الاقتصادية والديموقراطية الثقافية ، وإنما تجاوزت هذه كلها فى سياق برنامج موحد.

- والآن، بعد حوالى أربعين سنة على بدئك فى كتابة هذا البرنامج يسود الاعتقاد بأنك تراجعت عن بعض أفكارك الأولى، وخاصة ما يتصل بقومية الحكم والموقف من الحكومة الدينية.

* ليس تراجعا بل مراجعة، فأنا لم أتخل قط عن قومية الحكم كمنهج سياسى، ولكنى فى «من هنا نبدأ» جنحت إلى القول بأن الإسلام دين لادولة بسبب اشتغالى الذهنى مما كنت أراه وأسمعه عن الإخوان المسلمين وجهازهم السرى أو مادعوه بالنظام الخاص الذى اغتال رئيسين للوزراء وأحد القضاة باسم الإسلام، ولكنى حين ابتعدت عن هذا المناخ راجعت نفسى، وكتبت عن «الدولة فى الإسلام» كتابا كاملا بهذا الاسم، وفيه رأيت أن الإسلام فعلا دين ودولة، ولكن أية دولة، هذا هو السؤال، البعض يقول الشورى، والبعض الآخر يختلف حول ما إذا كانت الشورى ملزمة أو غير ملزمة، وهناك من يشير إلى أهل الحل والعقد، أى أن يتكرم الخليفة أو يتفضل باختيار بعض خلصائه، أما أنا فأقول بضرورة انتخاب مجلس نواب انتخابا مباشرا من الشعب، وأقول كذلك بانتخاب الحاكم، وهذه هى الدولة الديموقراطية التى لاتتناقض مع روح الإسلام ، أما النصوص فهى مبادئ عامة.

- هذه هى المراجعة التى تقصدها والتى هى ليست تراجعا، فأنت تستهدف تفسيراً جديدا لمعنى الدولة فى الإسلام لايتعارض مع ما كنت تقول به من قومية الحكم؟

* تماما ، تماما، ولذلك فإنه بعد صدور «الدولة فى الإسلام» الذى كتبته قبيل رحيل السادات، أصدر الإخوان المسلمون تعليماً

خـالـد مـحـمـد خـالـد

مكتوبا إلى جميع الشعب يطلب إلى أعضائها «لاتشتروا هذا الكتاب، لاتقرءوا هذا الكتاب»، ونفذ شباب الإخوان هذه التعليمات فكانوا ينهون بعضهم بعضا عن شراء أو قراءة مؤلفاتى، وكانوا يأتون إلى زيارتى دون أن أعرفهم، لمناقشتى، وأقول لهم: إنكم متأثرون بالبيعة ومن يملك البيعة، فيدركون ما أعنى ويضحكون، والحقيقة أنهم حاربوا هذا الكتاب الجديد وحاربونى فى الخفاء حربا حقيقية، إننى، إذن، لم أتنازل عن قومية الحكم بل رأيت فى الإسلام راعياً لها.

- وبما إننا نتكلم عن موقف الإخوان فالشىء بالشىء يذكر، أى أن الشيخ محمد الغزالى كان أول من هاجمك فى كتاب كامل هو «من هنا نعلم» ردًا على «من هنا نبدأ».

* الشيخ الغزالى صديقى من قديم، أى من الأربعينيات، وكنا على اتفاق قبل أن أنشر «من هنا نبدأ»، كنا على اتفاق وتفاهم حتى بالنسبة لاتجاهات الإخوان بالرغم من أنه هو شخصيا كان عضوا فى مكتب الإرشاد، كنا متفاهمين مثلا على الديموقراطية ولكن ما إن صدر «من هنا نبدأ» ألح بعض الإخوان على الشيخ الغزالى أن يرد على الكتاب بعد أن أصبحت هناك نسخة فى كل بيت، وهكذا كتب «من هنا نعلم» وهو رد رقيق، ولكن الشيخ الغزالى بطبعه ساخن حين يكتب، فكان فى قليل من المواضيع قاسيا أو عنيفا، ولقد تمت ترجمته إلى الإنكليزية فى أميركا عن طريق الهيئة الثقافية ذاتها التى تولت ترجمة ونشر كتابى.

- ليتك تتذكر بعض التفاصيل التى رافقت ترجمة الكتابين فى أميركا، فالحقيقة أن ترجمة الفكر المصرى أو العربى المعاصر فى أميركا لم يكن أمرا شائعًا منذ أربعين عاما، فالعناية بترجمة فكرنا وأدبنا هى عناية حديثة إلى حد كبير فى الغرب.

* الذى حدث هو أننى تلقيت ذات يوم رسالة بالانكليزية وصلتنى على عنوان ناشرى وهو مكتبة الأنكلو المصرية فى شارع عماد الدين، طلبت من صديقى **صبحى جريس** صاحب المكتبة أن يترجم لى الرسالة، الواردة من المجلس القومى للثقافة فى الولايات المتحدة أو المجلس الثقافى الأعلى، لم أعد أذكر الاسم بالضبط، وإذا بهم يبدون استعدادهم لترجمة الكتاب ويطلبون موافقتى بشرط واضح هو أن ميزانيتهم لاتسمح بحق مادى للمؤلف، وأنهم سيرسلون لى بعد الطبع خمس نسخ، وأن رسالتهم ثقافية محض وهم يبيعون، الكتاب المترجم بأقل من تكلفته حتى يسهل توزيعه.

ولقد افترضت لأول وهلة أنها إحدى جمعيات النصب، إلى أن التقيت صدفة الدكتور **زكى نجيب محمود** الذى أكد لى أنها أعلى هيئة ثقافية فى الولايات المتحدة، وهى الهيئة التى سبق أن ترجمت له كتابا، ولسيد قطب كتابًا آخر، واقترح **زكى محمود** أن أوافق على العرض فكتبت لهم بالموافقة، وإذا بهم يرسلون لى بعد أشهر قليلة خمس نسخ من الكتاب بالإنكليزية.

- وأنت تعيد طباعة أعمالك الكاملة الآن، هل ستترك النص كما هو أم أنك ستحذف ما لايتفق مع آرائك الجديدة؟

* النص الأصلى أصبح ملكًا للتاريخ، وسيظل دون تعديل، ولكنى سأكتب مقدمة أشير فيها إلى الدوافع الأساسية التى تكمن وراء هذه الصياغة: إنها ما قرأته عن الكنيسة الغربية فى العصور الوسطى، وما رافق الدولة الدينية المسيحية فى الغرب من مذابح ومحاكم تفتيش، ثم إنها ما اقترفه النظام الخاص أو الجهاز السرى للإخوان المسلمين فى مصر من اغتيالات تحمل لافتة الدين، هذان العاملان هما السبب المباشر فى صياغة المسألة على النحو الذى ظهرت به فى «من هنا نبدأ»، قلت فى نفسى حينذاك: إذا كان الإخوان يفعلون ذلك وهم بعيدون عن السلطة فكيف يصبح الأمر إذا حكموا؟

شهادة (١)

«عاشت محاكم التفتيش أكثر من خمسمائة سنة قتلت فيها الألوف من الناس، ولانعنى بالناس خيارهم وعلماءهم ومفكريهم، أولئك الذين كانت لهم كرامة فكرية لايبيعونها بنفوسهم وكان لهم غرض دينى يدافعون عنه، وكان لهم ضمير يأبون الزنا عليه، هؤلاء الناس قتلتهم محاكم التفتيش فحرمت أوروبا من هذا العرق الثائر الحر الكريم».

«وكان يحرم على المتهم أن يوكل عنه محاميا أو أن يعرف اسم الذى أبلغ عنه، وإذا أصر المتهم على إنكار ما نسب إليه من التهم جاز للمحكمة تعذيبه بأن تقطعه أشلاء، أو أن تقرض لحمه بالمقراض وأخيراً تحرقه وهو لايدرى فيما أحرق»

«وكانت طائفة الرهبان الجوالين يتجرون بالدين يطرقون الناس وينزلون بيوتهم يأكلون ويشربون هانئين فى رغد، فاذا أحسوا بضجر أو إساءة اتهموا رب البيت بالهرطقة، ولم يكونوا يخشون شيئا لأنهم كانوا يعرفون أن المتهم سيقر بالتهمة لفرط ما ينال جسمه من العذاب، فإذا اعترف قتل ... وقد كان هؤلاء الرهبان ومحاكم التفتيش سببا من أسباب النجاح الذى أصابته الدعاية البروتستانتية، بل سببًا أيضا من أسباب نزعة الإلحاد التى تفشت فى العالم الأوروبى»

سلامه موسى ١٩٢٧

«حرية الفكر وأبطالها فى التاريخ»

شهادة (٢)

«ولما ثبتت المسيحية أقدامها فى المجتمع الأوروبى لم تستطع إطلاقا إلغاء هاتين الفكرتين الأساسيتين للذهن الإغريقى (قيمة الفرد، الحرية) بالرغم من أنهما تعتبران من العوامل الفعالة فى هدم البناء الأساسى للديانة المسيحية».

«ألفان من السنوات عبرت فوق هذا الجسد المسيحى الذى اسمه الشرق العربى دون أن يستيقظ ذهنه، وكل الذى فعلته تراجم **أرسطو** بواسطة شراحة الشرقيين هى أنها عرفت بالذهن اليونانى مئات من الأفراد الممتازين العرب، وفى الوقت الذى نصر فيه **توماس الأكوينى، أرسطو** الوثنى، كان الشرق يستعيد الغطاء فوق جسده قانعا بتوصيل **أرسطو** كاملا الى الذهن الغربى، وعدّ هذا انتصارا كونيا»

محى الدين محمد ١٩٦٤

«ثورة على الفكر العربى المعاصر»

شهادة (٣)

«لقد انتصرت كنيسة روما نهائيا على أعدائها الوثنيين وضرب المثل فى عدم التسامح الفكرى مع مخالفيها فى العقيدة، وكان طبيعيا وقد رضعت لبن التعصب أن تنمو بعد ذلك على التعصب حتى يصبح جزءا لا يتجزأ من تعاليمها ضاربة صفحا عن التعاليم الحقيقية للمسيح... وهكذا بعد أن انتهت كنيسة روما من تسوية حساباتها مع الوثنيين التفتت إلى المسيحيين أنفسهم ممن لايشاركونها وجهه نظرها فى العقيدة المسيحية، وأخذت تذيقهم من الكأس نفسها التى جرعتها للوثنيين من قبل».

«كيف حدث أن ذبل العقل الإسلامى، وسيطرت النزعة اللاعقلية على سواد المسلمين ابتداء من القرن الثانى عشر الميلادى حتى مطلع العصر الحديث؟.. لقد حدث كل ذلك ببساطة عندما غابت حرية الفكر بين المسلمين، عندما أغلق المسلمون عقولهم، وأصبح التفكير جريمة يعاقب عليها أو يطارد مرتكبها بأشد الاتهامات واللعنات.

«لقد حض الإسلام على إعمال العقل ولكن قوى الرجعية الدينية والسياسية جعلت من استخدام العقل خطيئة، ودعا النبى إلى طلب العلم ولو فى الصين ولكن مسلمى العصور المتأخرة أمسوا يرفضونه حتى لو قدم لهم فى بلادهم، وهكذا سقط الشرق فى هاوية التخلف الحضارى عندما ارتكب تلك الخطيئة الكبرى..

«القضاء على حرية الفكر»

محمد العزب موسى ١٩٧٩

«حرية الفكر»

شهادة (٤)

«إن جماعة الإخوان المسلمين كتنظيم سياسى انتشرت خلال الحرب وبعدها مباشرة انتشارا واسعا، وضم التنظيم عددا واسعا من الأعضاء، فضلا عن المؤيدين، وأعد فرقا للجوالة وجمع السلاح ونظم جهازا خاصًا مسلحًا، ودرّب أعضاءه على الانصياع الكامل، وكان ذلك معلقا ومربوطا فى يد فرد لايعرف له موقف محدد صريح فى أية مسألة ولايمكن التنبؤ بما سيتخذ من مواقف مستقبلا، وأصبحت الجماعة بهذا كالقنبلة التى لايعرف متى ستنفجر ولا من سيكون ضحيتها».

طارق البشرى١٩٧٢

«الحركة السياسية فى مصر ١٩٤٥ - ١٩٥٢»

«يمكن النظر إلى الدعوة الإسلامية بحسبانها ترنو إلى الاعتراف العام الشامل بتطبيق حكم الإسلام، من حيث كونه انتماءً سياسيا وامتثالا لما يقرر للحياة من نظم، ثم بعد ذلك، أو فى هذا الإطار يمكن أن يرى الاتفاق أو الاختلاف فى طرائق تطبيق تلك الأحكام وفى تبنى شعابها».

طارق البشرى ١٩٨٣

«الطبعة الثانية من المصدر السابق»

- على أية حال، فالملاحظ أن «التفسير الجديد لموقفك القديم جاء فى أواخر عصر السادات، ولكننا لانعثر لهذا التفسير على مقدمات فى العصر الناصرى.. بالرغم من أنك أصدرت أعمالا أساسية فى ذلك الوقت، لقد بدأت فى أوائل الثورة تذيع أحاديثك عن «الدين فى خدمة الشعب «التى ظهرت بعدئذ فى كتاب يحمل هذا العنوان، ثم أصدرت «الديموقراطية أبدا»، عام ١٩٥٣، و«لكى لاتحترثوا فى البحر» عام ١٩٥٥، و«هذا أو الطوفان» عام ١٩٥٣، و«فى البدء كان الكلمة» عام ١٩٦١، ولم تكن أعمالك فى ذلك الوقت مجرد «مؤلفات» تطبع وتراقب وتصادر وتنشر، وإنما كانت - دون مجاملات مبتذلة - مواقف عملية من أسلوب الحكم الناصرى، وهى مواقف أدخلتك فى حوار طويل مع نظام الحكم، لم تخل بعض مراحله من الصعوبة البالغة، الناس، مثلا، يذكرون موقفك من الدستور عام ١٩٥٦ ويعرفون أنك التقيت مع الرئيس عبدالناصر فى بيته ولم تفترقا متفقين، ويعرفون أو يسمعون عما جرى فى المؤتمر الوطنى للقوى الشعبية وما دار حول العزل السياسى والحراسات، ليتنا نعرف أولا كيف وقع الاتصال بينك وبين ثورة ١٩٥٢.

* منذ بدايتها دعيت للاشتراك فى «هيئة التحرير»، زارنى فى بيتى ضابطان من الضباط الأحرار وكان عبدالناصر قد كلف الضابطين «**طعيمة**» و«**الطحاوى**» بإقامة التنظيم السياسى للثورة، فجاءنى «**أبو الفضل الجيزاوى**، **وجمال الليثى** وأخبرانى أنهما قادمان برسالة من الرئيس **عبدالناصر** للاشتراك فى هيئة التحرير، غير أننى اعتذرت.

وذات يوم عام ١٩٥٦ كان أحد مؤتمرات «الاتحاد القومى» منعقدا، وقرأت فى«الأهرام» قائمة من الأسماء التى تتشكل منها لجان المؤتمر، وقرأت - لدهشتى البالغة - اسمى مدرجًا فى لجنة الثقافة والآداب والفنون، وكانوا قد حشدوا فى هذه اللجنة أغلب الأدباء والفنانين، ولكن أحدا لم يتصل بى مستكذنا، لذلك فكرت فى التحدى وعدم الذهاب، ثم ذهبت، واستمعت إلى بعض الكلمات، وجدتنى بعدها أطلب الكلام، وتكلمت، قلت: فلترفع الرقابة، هاجت القاعة وماجت، كان يجلس إلى جانبى **يوسف وهبى**، وهو للحق رجل شجاع، وكان **يوسف السباعى** أمين اللجنة ولم يكن يرغب أو يتوقع حدوث شغب سياسى فى لجنته فحاول أن يرد علىّ، ثم وقف الشاعر **صالح جودت** يرد هو الآخر، ولكن **يوسف وهبى**، بعد أن هدأ الموقف، توجه نحوى وقال بصوت مسموع: الحمد لله أن فى مصر رجالا مثلك، الحمد لله.

- لو سمحت لى، فإنى أعلم أن علاقتك بالثورة احتدمت - إن جاز التعبير - قبل هذه الواقعة، مثلا، فقد حاول البعض مصادرة كتابك «الديموقراطية أبدا»، وأظن المحاولة قد نجحت مع كتاب «لكى لاتحرثوا فى البحر»، وكادت تنجح مرة أخرى مع كتاب «فى البدء كان الكلمة».

* نعم، هذا حدث، بعد قيام الثورة، كان **جمال عبدالناصر** وزيراً للداخلية حين طلب منه البعض الأمر بمصادرة كتاب «الديموقراطية أبدا» والحقيقة أننى فى هذا الكتاب، وقد صدر عام ١٩٥٢، كنت أحذر الثورة فعلا عن طريق الدكتاتورية التى تحسست ملامحها، ولكن **عبدالناصر** رفض مصادرة الكتاب وقال لمن حوله: لقد كنت أشترى «مواطنون لا رعايا» سنة ١٩٥١ وأهديه لكم جميعا لتحفظوه وتفهموه للآخرين، فهل أجرؤ على مصادرة أى كتاب لصاحب هذا الكتاب؟

بل إننى فوجئت به يستشهد فى خطبه ببعض فقرات من الكتاب، وقد أصبحت من أشهر «كلماته» التى هى كلماتى فى الحقيقة مثل «على الاستعمار أن يحمل عصاه على كاهله ويرحل، أو فليقاتل حتى الموت دفاعا عن وجوده» ومثل «أن الأمة التى تساوم على حريتها، توقع فى نفس الوقت وثيقة عبوديتها».

وكان **أنور السادات** مع بعض الصحافيين الوطنيين والتقدميين يعدون العدة لإصدار جريدة «الجمهورية» عام ١٩٥٣ فاتصل بى وطلب أن نلتقى فى مكتبه، وهناك التقيت بالأستاذ **حسين فهمى** أول رئيس تحرير بالجمهورية قال **السادات**، رحمه الله، إن الرئيس **عبدالناصر** حمله «رجاءه» لى بأن أكتب فى الجريدة الجديدة، وواصل الرجل كلامه حتى يقطع على فكرة الاعتذار، فقال إن مجلس قيادة الثورة يطلب ذلك بالإجماع، وافقت وكتبت المقال الأول وسلمته لحسين **فهمى**، وعلمت بعدئذ أنهم جمعوا مقالات كبار الكتاب ووضعوها بين يدى **عبدالناصر** ليختار أحدها للعدد الأول، وكان من بين هذه المقالات مقال لأستاذ كبير لنا جميعا، ولكن الرئيس اختار مقالى، وكان عنوانه «لكى نريح الثورة» لاخطوة إلى الوراء».

وفى هذا السياق أحب أن أذكر الصديق العزيز الأستاذ **خالد محيى الدين** الرجل الذى أحترم فيه الشجاعة والصدق واستقامة الضمير وصفاء الروح لأنه الوحيد من بين قادة الثورة الذى رفض السلطة من أجل المبادئ وضحى بالكرسى من أجل الديموقراطية، وفى ذروة القطيعة بينه وبين **جمال عبدالناصر** سألته: كيف كان الرئيس فى شبابه؟ أجابنى دون تلعثم: كان مثاليا.

لهذه الأسباب مجتمعة تعرفت على الثورة دون أية عقدة شخصية، ولكن مسيرتها تناقضت مع مسيرتى.

- إن دعوتك «من هنا نبدأ» و«مواطنون لا رعايا» تتضمن مع كتابات الحركة الوطنية حول الإصلاح الزراعى وتأميم القناة والتحول إلى نظام جمهورى جملة المبادئ والشعارات التى أعلنتها بعد قيامها أى أنك أحد الذين مهدوا لها، فمتى استشعرت التناقض بينك وبينها؟

* بعد وقت قصير من قيامها، فالمحاكمات والاعتقالات وإلغاء الأحزاب وإغلاق الصحف، كلها وقعت بين عامى ١٩٥٢ و١٩٥٤، وفى هذا العام بالذات وقعت الأحداث الكبرى التى أعتقل بسببها **محمد نجيب** ونفى **خالد محيى الدين** ودارت المظاهرات المأجورة تهتف ضد الحرية وضربوا **السنهورى** فى مجلس الدولة.

وكنت قد توقفت عن الكتابة فى «الجمهورية» ولكنى بعد إعلان دستور ١٩٥٦ كتبت مقالا عما تضمنه من قيام «الاتحاد القومى» الذى أعتبرته «الحزب الواحد»، وأنا لست عنتريا، بل أكتب وأفعل ما أفعل فى أدب وهدوء، أقول كلمتى، بتوفيق من الله، بمنتهى القوة ومنتهى الأدب، وقد ساعدنى ذلك كثيرا، أخذت المقال، وتوجهت إلى

صديقى الشيخ **أحمد حسن الباقورى** فى مقر عمله كوزير للأوقاف، قلت له: أرجو أن تقرأ هذا المقال. قرأه وعلق بكلمات طيبة رحمه الله، ذهبت إلى «الجمهورية» فقابلت السادات وقلت له: أيها الأخ العزيز، إن الدستور الجديد قد تلقى إهانة شديدة سألنى: كيف؟ فقلت: هناك ما يشبه مؤامرة الصمت حول الدستور وهو دستور الثورة ونظامها الجديد، فكيف لايناقشه الناس من غير المداحين لابد من حوار واسع حول أسس النظام الثورى وشرعيته، ولذلك فقد كتبت مقالا بما له وما عليه، إذا وافقتم على نشره، فعلى بركه الله، وإذا لم توافقوا فسأضعه فى جيبى وأعود إلى بيتى، وإذا كانت لكم وجهة نظر فى بعض الفقرات نراجعها معا، وإما أن أقنعك أو تقنعنى، طلب لى فنجانا من القهوة وراح يقرأ المقال أمامى، وما إن انتهى من القراءة حتى ابتسم وهو يقول: يا رجل أخفتنى، لو أنك كتبت عشرة أضعاف ما كتبت لنشرناه، شكرته ومضيت، وفى اليوم التالى رأيت المقال منشورا بالفعل فى أحسن مكان ودون حذف كلمة، زرت الشيخ **الباقورى** وقلت له: يا أخى، فقهقه ضاحكا ضحكة مجلجلة استفسرت إيه الحكاية فقال: يا رجل، كل ما فى الأمر أن **السادات** بمجرد ذهابك طلب الرئيس فى التليفون وقال له إنك كنت عنده منذ دقائق وأنك جئت بهذا المقال، ثم قرأه له فى التليفون، فقال له **عبدالناصر**: انشره كاملا، هذا ما حدث.

ولن أنسى بعد خروج الأستاذ **فتحى رضوان** من الوزارة عام ١٩٥٨ أنه حكى لى القصة التالية، كان وزيرا للإرشاد حين أعلن عن مؤتمر صحفى، ولكن الرئيس **عبدالناصر** اتصل به ليطلب منه تأجيل المؤتمر الصحفى يوما واحدا، فسأله: لماذا؟ أجاب الرئيس: لأن مقالا **لخالد محمد خالد** سينشر غدا فى «الجمهورية» حول الدستور يقول فيه إن الاتحاد القومى بمثابة الحزب الواحد، لذلك يؤجل المؤتمر الصحفى إلى بعد غد حتى يتسنى للناس قراءة المقال، ثم ترد عليه، وفعلا تأجل المؤتمر إلى اليوم التالى، ثم خرجت الصحف لتعلن، وزير الإرشاد يقول إن الاتحاد القومى ليس حزباً واحدا، وكان هذا هو الرد الرسمى على ما جاء فى مقالى دون الإشارة طبعا إلى هذا المقال.

- ولكن المعروف أن القصة لم تنته عند هذا الحد.

* نعم، لم تنته عند هذا الحد، فقد اتصل بى الشيخ **الباقورى** ليقول لى إن الرئيس يريد أن يرانى، وهو يفضل منزله مكانا للقاء حتى يكون لقاء الصديق للصديق وقد حدد لنا موعدا فى الغد.

وهنا أحب أن أصارحك بأننى سعدت جدا بفكرة هذا اللقاء، أولا لأن هناك من الأفكار الديمقراطية ما أحب أن أقوله للرئيس وجها لوجه، وثانياً لأن عنقى سيظل مطوقا بجميل **لعبدالناصر** يدفعنى للقول بأن الله سخره لحمايتى رغم اعتراضى على أسلوبه فى الحكم، وكثيرا ما شعرت بأننى و**عبدالناصر** توأمان فى الروح، أو أن نظرية التناسخ صحيحة وأننى عشت معه فى عصر مضى، إلى هذا الحد أحببت الرجل، وعلى النقيض تماما كرهت وشجبت وقاومت بقدر ما أستطيع أسلوبه فى الحكم، كان يجيب الذين يسألونه لماذا يتركنى حراً رغم قسوتى فى النقد: خالد ليس موتوراً فى نقده ، وكان من أمانية الكبار أن يرانى بجانبه، إلا أنه فيما بعد قال للشيخ **الباقورى**: إننى صرت أفضل أن أقرأ **لخالد** «المعارض» على أن أقرأ **لخالد** «المؤيد».

وبهذه الروح قبلت الدعوة وتوجهت إلى **أول مواجهة مباشرة مع جمال عبدالناصر** .

(٤)
الحرث فى البحر

هناك «إطار مرجعى» لكل كاتب حتى لو أخفى عن قرائه أى مرجع. إن أسلوبه فى التفكير وطرائقه فى التعبير تكشف ذلك الإطار المرجعى، سواء كان ثقافة ما أو زمانا ما أو مكانا ما أو مجموعة من الحوادث أو قضية أو صياغة للأفكار.

خالد محمد خالد ليس من الذين يخفون أطرهم المرجعية أو يسهون عن ذكرها إنه يشير فى كل صفحة إلى حادثة جرت أو قول مأثور عن غيره أو فكرة التمعت بها إحدى القرائح أو تاريخا لإحدى الشخصيات أو أحد المجتمعات.

يتكون الإطار المرجعى **لخالد محمد خالد** من ثلاثة عناصر هى: التاريخ الإسلامى، وتاريخ مصر الحديث، والفكر الغربى، هذا بشكل عام، ولكنه - هذا الإطار المرجعى - يتبلور فى فكر صاحبه من الرؤى الديموقراطية التى تجلوها هذه العناصر .. فهو أقرب إلى «الإجتهاد» الليبرالى فى تفسير صدر الإسلام وعلامته هى القرآن والحديث النبوى الصحيح. وهو أقرب إلى ثورة ١٩١٩ **وسعد زغلول ومصطفى النحاس**. وهو أقرب إلى الثورة الفرنسية فى مبادئها العامة وشعاراتها وميثاق حقوق الإنسان.

والثبات النسبى لهذا الإطار المرجعى، لايعنى ثبات النسبة التى يتكون وتتكون منها عناصره الثلاثة. فهذا الإطار يبرز فى هيئته العامة بدءا من «من هنا نبدأ» (١٩٥٠) حتى «أزمة الحرية فى عالمنا» (١٩٦٤). ولكن المرجعية الإسلامية التى ظهرت فى «الدين فى خدمة الشعب» (١٩٥٣) تختلف عن تجلياتها التى ظهرت فى «كما تحدث القرآن» (١٩٦٢) و«كما تحدث الرسول»

(١٩٦٣) وهو من ثلاثة أجزاء متصلة، ثم «عشرة أيام فى حياة الرسول»، و«إنسانيات محمد»، و«أبناء الرسول فى كربلاء»، و«الموعد الله».

وكذلك مرجعية ثورة ١٩١٩ فإنها تستمر فى جميع ما كتب، ولكنها تتراوح بين القوة والخفوت حسب حاجة المادة والمرحلة التاريخية. إنها فى المرحلة الناصرية كما هى فى المرحلة الراهنة تحتل حجما أساسيًا فى المقارنة الضمنية بين حال وحال، وتتحول إلى قيمة معيارية فى أغلب الأحوال.

إنها فى المرحلة الناصرية تعنى أن لمصر تاريخا فى الديمقراطية لايجوز إهداره لمجرد اقتران هذا التاريخ بالعصر الملكى.. لأنه تاريخ الشعب لاتاريخ **فؤاد أو فاروق**، ولأنه تاريخ الحركة الوطنية التى سبقت ثورة ١٩١٩ فى الكفاح وصياغة الاستقلال والعدل الاجتماعى.

وكانت «المفارقة» فى المرحلة الناصرية أنها تحقق التحول الاجتماعى إلى العدل الاقتصادى - إن جاز التعبير - على حساب الديمقراطية القادرة على تحويل المجتمع إلى العدل السياسى.

ومن ثغرة هذه المفارقة نفذت أعمال **خالد محمد خالد** تنقد الغياب الفاجع للديمقراطية فى العهد الناصرى.

وفى المراحل التالية كانت المفارقة هى المسافة بين الشعار الديموقراطى والواقع الذى يفتقر إلى العدل الاجتماعى والعدل السياسى معا.

ولكن الإشكالية عادت سيرتها الأولى، فعاد **خالد محمد خالد** إلى أطروحته الثابتة فى الديموقراطية بشقيها الاجتماعى والسياسى كما كان حاله قبل الثورة. ولكن التاريخ لايعيد نفسه، فالديمقراطية قبل الثورة أصبحت - بمرور الزمن - معيارا وقيمة يقاس بها وإليها، وليست مجرد «ماض» مليىء بالفساد.

وهو الفساد الذى تصدى له **خالد محمد خالد** قبل زوال النظام السابق على الثورة، ولكنه تحول إلى «مرجع» من زاويتين: الأولى والأساسية هى ثورة ١٩١٩ والأخرى هى الفترة التى حكم فيها حزب الوفد.

وقد كانت هذه «المرجعية» هى التى تقابل **جمال عبدالناصر** للمرة الأولى فى لقائه الشخصى المباشر مع **خالد محمد خالد**.

- قيل كثيرٌ عن هذا اللقاء، وأود لو استطعت توثيقة من صاحب الشأن مباشرة.

* دام الحوار ساعتين ونصف الساعة، ودار كله حول الديموقراطية. كان **عبدالناصر** طيلة الحوار يتطلع إلى أعلى كأنه ينظر إلى السماء. وكان واضحا لى أنه يتمتع بقوة غيبية نستطيع أن نسميها الحدس. حكى لى اختلافه مع زملائه فى مجلس الثورة حول نظام الحكم، وكيف أننى انحزت إلى الديموقراطية لدرجة الانسحاب من أحد الاجتماعات إلى بيتى، ولكنهم جاءوا إلى البيت وسألونى عما إذا كنت أؤمن بالرضوخ لرأى الأغلبية طالما كنت ديموقرطيا. قلت نعم للأغلبية، ولكنى غير مقتنع فدعونى أستقل. ولم يقبلوا الاستقالة، إلى بقية القصة المعروفة.

ثم سألنى الرئيس بغتة: أنت تعلم جيداً الفساد البشع الذى ورثناه عن النظام الملكى، وكنت أنت نفسك تحاربه فى مقالاتك فهل أفادت ديموقراطية ذلك العهد فى اقتلاع الفساد؟ أجبت: لو سمحت لى فإن علاج الديموقراطية هو بالمزيد منها، لقد صنعت الثورة الشىء الكثير لمصر، ولكن أعظم الأمور أن تجعلوا منها أثينا أخرى.

ضحك **عبدالناصر** وهو يقول: يا أخ **خالد**، لم تكن هناك أيام أثينا قنابل ذرية ولا هذه العلاقات الدولية المعقدة. قلت على الفور: لن ينقذ الثورة من خصومها، ولن ينقذ العالم من القنابل الذرية سوى الديموقراطية. حينئذ كانت «القنبلة» الحقيقية هى هذه الكلمات التى قالها الرئيس بجنان ثابت: إحنا مش مستعجلين، قدامنا عشرين سنة تكون الثوره انتهت من أعدائها ونعمل الديموقراطية اللى انت عاوزها. هكذا حرفيا، على وجه التقريب. ما هذا غير الحدس والبصيرة الملهمة. لقد بقى فعلا ثمانى عشرة سنة فى السلطة. ولكن الدكتاتورية أنهت الثورة بدلا من أن تنهى الثورة أعداءها.

فى طريق العودة سألنى الشيخ **الباقورى** عن رأيى، فقلت له هذا الرجل يخلو من الاعوجاج، ولقد اختار طريقه «ولله الأمر من قبل ومن بعد».

- إذا سألتك رأيك بعد أكثر من ثلاثين عاما على هذا اللقاء؟

* أقول لك إنه فى الجوهر كان شاعراً. لم أنم قط فى تلك الليلة حين عدت من اللقاء كنت عائدا من صاحب حلم خارق. كان **عبدالناصر** كما وصفه لى **خالد محيى الدين** تماما «رجلا مثاليا». وهذه المثالية هى التى لمستها فى لقائى به لدرجة التشاؤم، فمن يحزم أمره على البقاء فى الحكم عشرين سنة متصلة، إنما كان قد اتخذ قرارا داخليا بلا رجعة أن يحكم البلاد فى غيبة الديموقراطية. بل إن مثاليته تلك التى جعلته يستغنى عن رجل مستقيم مثله قريب إلى نفسه هو **خالد محيى الدين** لمجرد انحيازه للديموقراطية.

- كان لك رأى عام ١٩٥٤ فى خضم الأزمة التى عرفت فى التاريخ باسم «أزمة مارس»، حين انقسمت

القوات المسلحة، وهدد هذا الانقسام بحرب أهلية. في ذلك الوقت وقعت «مذبحة الجامعة»، التي طرد فيها أكثر من خمسين أستاذا لانتماءاتهم الديموقراطية والتقدمية، وبعدها بدأ «تطهير» جدول نقابة الصحفيين.

* هذا صحيح، ولكن المناخ العام كان أكثر تعقيدا، مثلا، أرسل إلينا الأميركان - وأكاد أقول المخابرات الأميركية - فيلم «يحيا زاباتا»، وهو يدور حول زعيم ثورة لقى مصرعه بسبب إيمانه الكبير بالديموقراطية. وكانت أحداث الفيلم ودلالاته كلها تدور حول خطأ هذا الزعيم الذى أراد الديموقراطية فى غير زمانها وفى غير مكانها.

كان الفيلم، على هذا النحو، مثلا على التدخل غير المباشر للأميركان عند مفرق الطرق لاختياراتنا المقبلة. وما زلت أذكر حفلا ضم بعض «الكبار» فى الأدب والفن والفكر، وإذا بأحد هؤلاء الكبار يقف خطيبا يقول: «ما هذا الحديث الهامس عن الديموقراطية.. إنى أخشى أن يصاب الناس فى بلادنا بالبطر» بل وكتب أستاذ جامعى فى جريدة الأخبار يقول «أعتقد أن الثورة ستندم كثيرا على أنها تركت بعض الرءوس فوق الأعناق».

إلى هذا الحد وصل «الخوف» بكبار القوم، بالرغم من وجود القلة القليلة ممن جرؤوا على «الإيمان» بالديموقراطية، والأقل منهم جرؤوا على «البوح» بذلك.

- فريق كبير من الشيوعيين أدان الدكتاتورية العسكرية، وقد سماها بعضهم «الفاشية». الأغلبية أيدت الثورة حين وقعت، ولكنهم سحبوا التأييد بعد ذلك.. أى بعد شنق خميس والبقرى العاملين فى كفر الدوار بسبب اشتراكهما فى المطالبة بحق التظاهر وحق الإضراب. وبعد حل الأحزاب وإلغاء بعض الصحف، فماذا كان موقف الإخوان المسلمين حينذاك؟

* لم يؤمنوا بالديموقراطية إذ لا مكان لها فى منهجهم .. ثم إن قادة هذه الهيئة الكبيرة تصوروا أنهم قادرون على زحزحة رجال الثورة والحلول مكانهم فى السلطة وقد تبين لهم أنه محض خيال، ولكنه الخيال الذى جر الويلات عليهم وعلى البلاد. لقد رحبوا بكل الإجراءات غير الديموقراطية للثورة، ظنا منهم أنها تحرث الأرض أمام مقدمهم.

- لكن الحصيلة النهائية فى ظنك - وهى دستور ١٩٥٦ جاءت مخيبة للآمال الديموقراطية.

* لقد تركونى أقول رأيى فى الدستور والتقيت عبدالناصر. أما غيرى - كالقانونى الكبير وحيد رأفت - فقد أرسل مقاله إلى «الأهرام» حول الدستور فرفضوا نشره وحكيت الأمر للوزير فتحى رضوان فاندهش واتصل بعبدالناصر الذى قال له «سيبك منه». وحين قال لى الرئيس فى المؤتمر الوطنى للقوى الشعبية عام ١٩٦١ إن أحداً لم يمس حريتى كان صادقاً. ولكن ما فائدة الحرية الممنوحة لفرد دون بقية أفراد الشعب؟

رأى (١)

«دستور ١٩٥٦ يتضمن الحريات والحقوق السياسية كافة وقواعد النظام النيابى التى كان يتضمنها دستور ١٩٢٣، ولكن يضيف إليها أن يكون رئيس الجمهورية منتخبا من الشعب، وأن يستفتى رئيس الجمهورية الشعب فى المسائل المهمة التى تتصل بمصالح البلاد العليا، وألا تتم التعديلات فى الدستور إلا بعد استفتاء الشعب عليه.

إذا كانت الدلالة الديموقراطية لهذه الإضافات غامضة على غير المتخصصين، فإن التعديلات والإضافات التى أصابت قانون الانتخاب وصاحبت الدستور الجديد، كانت قاطعة الدلالة على الاتجاه الديموقراطى. ذلك أنه إذا انتبهنا إلى أن حق الانتخاب هو الترجمة الفعلية لما يقال له الحرية السياسية، فإن أكثر من ثلاثة أرباع شعب مصر قد كسبوا هذه الحرية بعد أن كانوا محرومين منها»

عصمت سيف الدولة ١٩٧٧

«هل كان عبدالناصر دكتاتورا» (ص١٩٤ و١٩٥)

رأى (٢)

«لقد أردنا ثورة يسودها القانون فأردتم ثورة تسودها الفوضى.. فإن فاتكم أن تفعلوا كل ذلك، كانت ثورتكم ثورة منبتة، لا أرضا قطعت، ولاظهرا أبقت».

لويس عوض

«الجمهورية» ١٩٥٤/٣/٢٣

- ولكنك بعد نقد الدستور والقائك بالرئيس، بدأت تكتب فى «الأهرام» عمودك اليومى «لله وللحرية»، وما لبثت أن انقطعت دون أن يعرف الناس سببا لذلك. ولكن الدوائر الصحفية أشاعت فى ذلك الوقت قصة عن تعليق لك لم ينشر، هو السبب فى القطيعة.

* كان هيكل قد انتقل من الأخبار إلى الأهرام الذى كان توزيعه قد تدهور فى موازاة التقدم الذى أحرزه «المصرى». ولكن «المصرى» كان قد توقف عام ١٩٥٧ تقريبا. وقد اتصل بى مشكورا وفى غاية التواضع حين قال لى «إيدى على إيدك عشان نعمل حاجة للأهرام». وحين سألنى عن المكافأة

المالية التى أطلبها عن تعليق يومى قلت له ما سبق أن قلته فى موقف سابق للأخوين **مصطفى وعلى أمين** «شرطى الوحيد أن تعطينى جميع حريتى»، فضحك الرجل وهو يجيبنى بالكلمات ذاتها على وجه التقريب - التى سمعتها من الأخوين **أمين**. كنت أكتب يوميا ، ولكنى أخصص أحد الأيام - ربما الجمعة - للتعريف بكتاب جديد يهم القراء، إلى أن نبهنى **هيكل** إلى أن الإعلانات عن الكتب فى الأهرام هبطت وإدارة الإعلانات تصرخ. قلت: ما دامت الإعلانات قد أصابها المغص فلا بأس لقد كنت أكتب عن هذه الكتب لله والقارئ.

مضت أربعة أشهر، سافر بعدها **هيكل** مع **عبدالحكيم عامر** إلى الإتحاد السوفياتى، وكان معروفا وشائعا أن **عامر** ذهب إلى هناك لطلب معونة. وأتذكر أنه عاد بما قيمته ستون مليونا من الدولارات. وهو مبلغ كبير منذ ثلاثين عاما.

وما إن عاد **هيكل** إلى مصر حتى بدأ حملة تشهير وإهانة، وحين بلغت ثلاث مقالات أصابنى الضيق الشديد وهو يصور **خروشوف** فى حفل دبلوماسى كبير، ربما كان حفل استقبال **لعامر** فى الكرملين، وقد دعيت إليه الصفوة، وإذا **بهيكل** يقول إن الرجل الأول فى موسكو كان يفتح أزرار قميصه ويدخل أصابعه «ويهرش». ضايقنى هذا الكلام كثيرا، فهو تصوير مهين لرئيس دولة تساعدنا.

واقعة

كان **مصطفى وعلى أمين** قد طلبا من **خالد محمد خالد** أن يكتب فى جريدة «الأخبار»، وحين بدأ الكلام عن المكافأة المالية، قال لهما **خالد**: أنتما لن تعطمانى حقى، ولكن شرطى الوحيد هو أن تدعا لى جميع حريتى، فعلق أحدهما: إننا نريدك بجميع حريتك، لأن القراء يريدونك كما أنت.

وذات يوم سأله **مصطفى أمين**: ألم تجرب كتابة القصة؟ وأجابه خالد: كلا، ولكنى أملك استعدادا لذلك، **فقال مصطفى أمين**: إذن، لماذا لاتكتب لنا قصة قصيرة، جرب. وكتب خالد قصة نشرت عنوانها «أرناؤوط بك»، كان الرمز فيها واضحا إذ دارت كلها حول شخصية الملك **فاروق**.

وبعد قليل، اكتشف **خالد محمد خالد** أنه لايستطيع الاحتفاظ «بجميع حريته»، فآثر الانسحاب.

- وبدأت تكتب «لله والحرية» يوميا فى «الأهرام»؟

* وبالرغم من أننى لست شيوعيا ولا أعرف **خروشوف** ولا أى روسى، إلا أننى وجدت دافعا أخلاقيا لايرد يضغط على ضميرى أن أكتب شيئا.

وكتبت. لم أتعرض لشتائم **هيكل**، ولم أتعرض للدولة، ولا ذكرت **خروشوف** وإنما كانت الكلمة «تحية للشعب السوفياتى الذى يقتطع من خبزه اليومى كل إعانة تبذلها حكومته للشعوب النامية» فقط. وأردت بذلك أن يكون ثمة توازن أمام القارئ.

اتصل بى **على حمدى الجمال** - رحمه الله - وقال إنهم يطلبون كلمة أخرى، فقلت له، وكان مدير التحرير وقتئذ، إننى لن أكتب أخرى حتى تنشر هذه. وفى صباح اليوم التالى لم تنشر الكلمة. وفى حوالى الخامسة بعد الظهر، جاءنى الرجل الذى يتسلم منى الكلمة يوميا فأخبرته أنه ليست هناك «كلمات»، واذهب **لعلى حمدى الجمال** وقل له ما قلته له بالأمس. واتصل بى الجمال مرة أخرى ليقول لى: بينى وبينك هذه هى سياسة الدولة، وكان لابد من التعبير عنها بهذا الأسلوب. قلت له : طيب، أنا لست كاتب دولة، وعليك أن تسأل **هيكل** عن شرطى الوحيد للكتابة وهو أن أملك جميع حريتى.

ثم إننى لم أتناول مقالات **هيكل** ولا سياسة الدولة ولا **خروشوف**، وإنما قلت إنه من واجبنا أن نحيى الشعب السوفياتى ودولته لأنه فى كل معونة يقدمها لنا ولغيرنا من العالم الفقير والمتخلف يقتطع من خبزه اليومى. أليس هذا حقا؟

حاول الرجل أن يثنينى عن قرارى بالتوقف عن الكتابة، وطلب أن أتكلم مع **هيكل**، إلا أننى اعتذرت. وانسحبت فى هدوء.

ولم أتكلم مع أحد فى «سر» توقفى عن الكتابة فى «الأهرام»، وإذا بكاتب كبير أجله وأحترمه يزورنى فى مكتبى فى «المجمع» ويقول لى ما أخجلنى وما زالت كلماته تخجلنى. قال رحمه الله: إنك يا خالد تجعلنا نحتقر أنفسنا. مع العلم بأن هذا الكاتب الراحل كان رجلا شجاعا حر الفكر. واستطرد: لماذا لاتتخذ مواقفك هذه. وانتهت علاقتى بالأهرام. كنت فى ذلك الحين أتقاضى مرتبا بسيطا كموظف فى إدارة الثقافة بوزارة التربية والتعليم، وكنت فى أشد الحاجة إلى كل قرش. ولكن أية قروش هذه التى تجعلنى أتخلى عن نفسى، وشجاعتى، ورسالتى؟ ولم يكتب عن هذه الواقعة فى وقتها سوى **كمال النجمى** مقالا أعتبره وساما.

- بمناسبة الاتحاد السوفياتى، هناك مقال نشرته عام ١٩٥٣ عنوانه «طبت حيا وميتا يا رفيق» عن وفاة ستالين، فهل كنت مقتنعا بستالين إلى هذا الحد؟

* كان الموقف السوفياتى المعروف هو تأييد العرب. وكانت وكالات الأنباء قد أذاعت أن **جروميكو** رئيس الوفد السوفياتى فى مجلس الأمن قد طلب من **النقراشى** باشا الذى كان قد سافر إلى هناك أن يلتقيا. وفى هذ اللقاء قال **جروميكو**: يا سيادة رئيس الوزراء، هناك رسالة من الكرملين لمصر طلب منى أن أبلغها لكم وهى، اقبلوا تقسيم فلسطين، لأن هناك مؤامرة فى غاية المكر ترمى إلى حرمان العرب من حقهم فى دولة فلسطين. كانت سمعة **ستالين** هى أنه الرجل الذى بنى السوفياتية وانتصر فى الحرب العالمية وربح أوروبا الشرقية. كل ذلك وغيره جعلنى من بين الذين حزنوا على وفاته. كنت إلى جانب الراديو حين سمعت فى نهاية النشرة وصفا لصحفى أميركى حضر الجنازة. كان مذهلا فى وصف جلال الحزن الروسى.، فانفعلت وبكيت. وتذكرت موقفه حين ألغينا معاهدة ١٩٣٦. يومها صرحت أميركا بأنها لن تعترف بهذا الإلغاء. الدولة الكبرى الوحيدة التى وقفت فى صفنا كانت الاتحاد السوفياتى. ولم تكتف روسيا بالتصريح الدبلوماسى، بل أرسلت إلى **النحاس** باشا أو **سراج الدين** عن طريق سفارتها فى القاهرة تقول إن الاتحاد السوفياتى يؤيد مصر وإنه على استعداد لمدنا بالسلاح إذا حدث أى عدوان مسلح. تجمعت هذه الصورة كلها فى مخيلتى وأنا أكتب «طبت حيا وميتا يا رفيق»، وتوجهت إلى جريدة «المصرى»، وأعطيتها **لأحمد أبو الفتح** فتأثر بها ونشرها. والغريب أن هذه الكلمة القصيرة انتشرت بين الناس وحفظها بعضهم، مما يدل على أنها كانت تعبر عنهم. إننى لا أكتب إلا ما أقتنع به. قد يكون خطأ، ولكنى صادق فى مشاعرى. وحين أكتشف الصواب وأقتنع به لا أتردد فى إعلان خطئى السابق وتصحيحه. أتذكر أننى بدأت فى ذلك المقال القصير: «أكان لابد لمثله أن يموت الآن على الأقل؟ وماذا لو تخطت المنية إلى غيره من أعداء الحياة؟ تلك كانت الفقرة الأولى فى المقال القصير. وحين قررت أن أطبع مقالات «الله والحرية» فى مجلدات، كان المخطوط يضم هذا المقال. قال لى الرقيب **موفق الحموى** - رحمه الله - مابلاش الحتة دى». قلت له: «لا، فمازلت مقتنعا بها». كان ذلك عام ١٩٥٤ بعد وفاة **ستالين** بسنة واحدة.

ولكى تتأكد من أن شيئا ما خفيا كان يربطنى **بجمال عبدالناصر**، فقد قال **لموفق الحموى** «لا تنشر هذا المقال». وكان هذا هو الشىء الوحيد الذى صادره لى عبدالناصر. واستطرد».. وقل للأستاذ **خالد** إن هذا رأيى وقرارى» وكان هذا خيرا عظيما، فقد جاء بعد ذلك **خروشوف** وفتح ملف **ستالين** الدموى فندمت. وفى كتابى «أزمة الحرية فى عالمنا» سحبت السجادة التى كنت قد فرشتها له.

- كيف ترى عبدالناصر بعد هذا الزمن ؟

* لقد ضيع فرصة الدهر منه.. ومنا. أزاح الديموقراطية من طريقه وطريقنا. يقول الرسول «لا تقل لو لأن لو تفتح عمل الشيطان».

- بالرغم من أنه لم يصادر لك سوى ذلك المقال القصير عن ستالين (مع ملاحظة أنه لم يصادره عند ما نشر فى «المصرى» وقرأه عشرات الألوف، وإنما صادر ضمه إلى مواد الكتاب) إلا أننى ألاحظ أن ثمة مناخا كان يحيط بك وعبدالناصر يحميك منه. هو الذى حال دون مصادرة «الديموقراطية أبدا» عام ١٩٥٣ ثم حال مرة أخرى دون مصادرة، لكى لا تحرثوا فى البحر، عام ١٩٥٥ ثم حال مرة ثالثة دون مصادرة فى «البدء كان الكلمة» عام ١٩٦١ أثناء انعقاد المؤتمر الوطنى للقوى الشعبية. هذا المناخ السلبى على أقل تقدير أو التحذيرى، كان معناه أن عبدالناصر لم يحكم وحده وأن مراكز الضغط كانت كثيرة.

* لكى لا تحرثوا فى البحر كان تاليا لـ «الديموقراطية أبدا» بحوالى عام ونصف. وكانت هناك رقابة، فروقب الكتاب. وكلنت قد أنبأت الرقيب **عبدالفتاح الباشا**، وهو ضابط شرطة سابق، وعلى درجة من احترام العلم أنه حين يستريب فى شىء يمكنه الاتصال بى والاستفسار بشأنه، للوصول إلى حل أو أننى أحضر بنفسى للمشاركة فى إيجاد هذا الحل. أى أن الكتاب روقب كلمة كلمة. وتمت الطباعة والتغليف ونشرت إعلانا للصحف «يصدر اليوم» باعتبار أن توزيع «الأخبار» سيأخذ النسخ فى المساء، وإذا بى أتلقى فى منتصف الليل من «الأخبار» اتصالا تليفونيا يخبرنى بأن الكتاب قد صودر، فحين ذهب مندوب شركة التوزيع إلى المطبعة منعوه وكانت الشرطة قد أحاطت المكان.

لم يكن فى الكتاب فصل من شأنه إثارة أى غضب سياسى. ربما كان الفصل الأول، بعد أن تحدثت فى الكتب السابقة عن الدمار الذى تحدثه الدكتاتورية فى الأمة والوطن، أردت أن أتحدث عن الدمار الأكثر بشاعة الذى تحدثه فى أخلاقيات الأمة. ويبدو أن أحداً قد فسّر هذا الفصل لرجال الثورة بأنهم مقصودون به، ولذلك صادروه.

كان رئيس الرقابة من الضباط الأحرار وهو رجل فاضل بحق، وقد بلغ به الحياء أن أنكر نفسه على حين طلبت لقاءه. ولم أعتب

عليه بيني وبين نفسي لأني كنت واثقا بضميره.

واقعة

حين حدث أن قرر خالد محمد خالد أن يعيد طبع كتاب «مواطنون لا رعايا» بعد قيام الثورة مباشرة. وذات يوم وجد أن موفق الحموي قد ترك له خبرا أن يلقاه. وفي مكتبه قال الرقيب للمؤلف. هذا كتاب صعب. سأله خالد: كيف؟ إنه مكتوب ومنشور أيام فاروق. هل يصبح صعبا بعد عزله؟ أجاب الحموي: سوف أستأذنك دقيقتين يمكنك أن تنتظر خلالهما في الصالون.

في لحظة واحدة كان الرجل قد أجرى اتصالا تليفونيا وعاد يطلب خالد الى مكتبه، حيث وجده متهلل الأسارير. قال له: لعلك لاحظت قصر المدة التي انتظرتني فيها، حتى تعرف كيف عرضت الأمر، فقد كنت أتكلم مع الرئيس عبدالناصر، وقد سألني عنك فقلت له إنك في المكتب المجاور. قال لي: اطلبه فورا وقل له إن كتابه لن يمس بسوء، لن يصادر ولن يحذف منه حرف. وقد كان.

- هذا هو الكتاب الذي قيل لك إن عبدالناصر كان يشتري منه مئات النسخ ويوزعها على زملائه هدايا، ومعنى ذلك أن الأيام التي صودر فيها لم يكن يعلم من أمرها شيئا.

* طبعا كان هناك من يحبذ المصادرة ويأمر بها، وكثيرا ما صادفني من يطلب مني أن أذكر في الهوامش أن المقصود هنا هو العهد السابق بالرغم من أن العبارة تفصح عن ذلك تماما، فالكتاب قد نشر قبل الثورة، ولكن تقول لمن. الدكتاتورية نظام كامل.

أما «لكي لا تحرثوا في البحر» فقد صودر أكثر من أسبوعين ورئيس الرقابة لا يقابلني، وبعد أن اكتملت الأسابيع الثلاثة أبرقت إلى عبدالناصر بالأمر وقلت «لي كتاب عنوانه «لكي لا تحرثوا في البحر» راجعته الرقابة كلمة كلمة ووافقت عليه، وأعطت موافقتها كتابة على كل ملزمة، ثم فوجئت بمصادرته. أضع الأمر بين أيديكم». وفي اليوم التالي يتصل بي مكتب عبدالقادر حاتم ويطلب مني مقابلته. وكان هذا هو اليوم الأول لعمله رئيسا لمصلحة الاستعلامات التقيتا، ووجدت نسخة من كتابي فوق مكتبه. قال لي إن الرئيس قد حول إليه البرقية. وسألني عما يحتويه الكتاب. طلبت إليه أن يقرأه. وقلت له إن هناك فصلا عن الدكتاتورية والأخلاق، فإذا اكتشف أية علاقة بين هذا الفصل وجمال عبدالناصر، فليصادره. وكنت صادقا في ذلك، فلم أكن أقصده شخصيا، ولكني كنت أحذر حتى لا يفاجأ أحد بالمساوئ الخلقية للحكم الدكتاتوري. قال لي حاتم لقد تم الإفراج عن الكتاب، وأرجو أن تتكرم وترسل لي نسختين.

وفهمت أنه يطلب نسخة مهداة. أما الرئيس عبدالناصر فقد اعتدت أن أرسل له مؤلفاتي بالبريد. وأظن ذلك، كان يضايقه. والكتاب الوحيد الذي أوصلته بنفسي إلى مكتبه في قصر القبة، كان أزمة الحرية في عالمنا، عام ١٩٦٤.

كنت قد تعمدت أن أشعره بأهمية هذا الكتاب. وقد وصلت الرسالة، وفي اليوم التالي مباشرة جاءني رجل مهيب الطلعة يصلح أن يكون ملكا. ربما كان من موظفي المراسم. ومعه رسالة شكر من عبدالناصر بتوقيعه. أكرر قولي بأن الله سخره لحمايتي. وأن هناك رحما خفية جعلتني أحيانا أستعرض مع نفسي فكرة التناسخ. هذا الرجل الذي لم أجامله قط حتى المجاملة التي تليق برئيس دولة، خاصة بعد أن تأكدت من محبته لي وقراءاته لأعمالي وحمايته لشخصي، ما سر علاقته العميقة والحميمة بي؟ لذلك كنت أسأل نفسي أحيانا: هل كنا في حياة سابقة أخوين أو توءم أو صديقين حميمين. ماذا كنا؟ إلى هذا المدى بلغ السعي لتفسير العلاقة غير المنظورة بيننا. قال ذات مرة الفتحي رضوان (شفاه الله ورد غيبته حيث يعالج الآن في لندن) إن خالد محمد خالد ليس موتورا من الثورة، وإنه ينقدها لأنه يخاف عليها. وهذا صحيح، فأنا قد عرفت الظلم الاجتماعي في قريتي، وكانت عائلتي ضمن الفلاحين الذين حصلوا على خمسة أفدنة بالإصلاح الزراعي، أي أنني بمعنى ما مستفيد من الثورة، كان «التفتيش» الذي تملكه سيدتان ثريتان يستأجر الفلاح بخمسة قروش في اليوم بينما يستأجر حماره بعشرة قروش. أي أن الحمار كانت قيمته أعلى وأغلى من الإنسان الذي يركبه في الزمن السابق على الثورة. هكذا كان يعيش الأمراء والإقطاعيون وهم أقلية الأقلية، وهكذا كان يعيش الفلاحون غالبية الشعب المصري. لذلك يصبح موقفي الطبيعي إلى جانب الثورة التي استردت الحق لأصحابه. ولكني في اللحظة عينها أقف إلى جانب الديموقراطية التي من شأنها لو طبقت أن تحمي الثورة.

- هل يمكن مناقشة المسألة برمتها على أساس التمايز بين الرجل والدولة؟ لقد أنجز عبدالناصر بواسطة دولته الإصلاح الزراعي والتمصير والتأميم والتصنيع والتعليم، فهل نقول حينئذ إنه «هو الذي أنجز»، وحين يتصل الكلام بالعزل السياسي أو السجون والمعتقلات نقول إنه لم يكن يعلم به، بل هي الأجهزة؟

* وكيف يقاس السلب والإيجار؟ هل نضعه صوب عيون الذين أخذت أراضيهم وأموالهم أو شركاتهم، أم صوب عيون الذين تملكوا بعض الأرض واستعادوا بعض الحق.. من وجهة نظر من يصبح المقياس عادلا أو صحيحا؟

وأين بالضبط نضع الخط الفاصل بين ما يسمى بالعدل الاجتماعي وما يسمى بالحرية السياسية، وهل تعارضهما حتمى أم أن توحدهما مستحيل؟

وهل ذلك كله معادلات على الورق واختيارات ذهنية مجردة أم أن الزمان والمكان والبشرية تتزاحم على مركز صنع القرار فيضغطون لاتخاذه على هذا النحو دون ذلك، أيا كانت النتائج؟

اعتراف

لا أستطيع أن أجزم بأن عبدالناصر كان على علم بما حدث.. ولكنى فى الوقت نفسه لا أستطيع تبرئته من المسئولية فالرئيس دائما هو المسئول مهما كانت أخطاء معاونيه ومساعديه ومهما كانت نواياه هو.

وكالعادة فقد كان عبدالناصر يعتبر أى احتجاج أو اعتراض أو نقد أو حتى محاولة لتقصى الحقائق ومناقشتها أو مجرد التنفيس عما بالصدر ثورة مضادة ولابد من إجراءات لمواجهتها.. ولذلك فإنه بعد عملية الإخوان كان لابد فى نظره من إجراء مضاد، وكان الإجراء هذه المرة أقسى وأعنف ما شهدته مصر فى تاريخها، فقد شكلوا لجنة أطلقوا عليها لجنة تصفية الإقطاع، وطبعا تولى رئاستها عبدالحكيم عامر.

كانت لجنة تصفية الإقطاع تمثل قمة الإرهاب والكبت والإذلال.

أنور السادات ١٩٧٨.

«البحث عن الذات» ص ٢١٥ و٢١٦.

تقييم

«فى عام ١٩٦١ حدثت فى مصر ثورة بكل معانى الثورة وإن كانت سلمية. وهى ثورة تنسب إلى عبدالناصر ولا يمكن أن تنسب إلا إليه. يمكن القول مجازاً إنها المرحلة الثانية من ثورة ١٩٥٢. ولكنها كانت أكثر بكثير من ذلك. بل نستطيع أن نقول إنها أنهت ثورة ١٩٥٢ فكرا وقيادة وقوى واتجاها. والقدر الذى يمكن قبوله بيقين إنها ثورة تصحيح لثورة ١٩٥٢.

أما إنها ثورة فلأنها تجاوزت وتخطت كل الأطر الدستورية والقانونية التى كانت قائمة وضربت ضرباتها بسلسلة من القرارات التى أصدرها عبدالناصر شخصيا بدون عرضها على أية مؤسسة دستورية.

.. وأما إنها ثورة سلمية فلأن الذى خطط لها وقادها رئيس الدولة ولم تجد مقاومة تذكر، عن طريق فرض الحراسات والإبعاد إلى الريف.

. إن ثورة كاملة عارمة حدثت فى مصر عام ١٩٦١ أكثر تقدمية وأكثر ديموقراطية من ثورة ١٩٥٢»

عصمت سيف الدولة ١٩٧٧،

عن «هل كان عبدالناصر دكتاتورا؟»

(من ص ٢٨٦ إلى ص ٢٨٨)

(٥)

محاورة عبد الناصر

كان «الانفصال» علامة بارزة فى مسيرة النظام الناصرى. دفعت قائد النظام إلى أن «ينقد» نفسه علنا، ولكن هذا النقد انصب أساساً على البعد الاجتماعى للثورة، أى أن «الوحدة» قد ضمت عناصر معادية للاشتراكية، تلوثت حتى تسللت إلى الحكم وفى مراكزه القيادية، وتمكنت من الانقضاض والإجهاز على دولة الوحدة.

كان هذا «النقد» قد استخلص من أحداث الانفصال أن «الشركة الخماسية» هى التى قامت به عبر ارتباط رأس المال المحلى بالاستعمار. ومن ثم فقد أصبحت «ساعة العمل الثورى» عند عبدالناصر وصحبه هى توسيع حركة التأميمات والحراسات والعزل السياسى «لأعداء الشعب» من الإقطاعيين وكبار الرأسماليين وعملاء الإمبريالية».

هذا التحليل كان يحجب السبب الأول فى أحداث دمشق، وهو أن النظام الذى أقيم بين مصر وسوريا لم يكن نظام الوحدة بل نظام «الوحدة الانفصالية»، ذلك أن جرثومة الانفصال كانت حاضرة فى «القلب» منذ لحظة التوقيع على قيام النظام الجديد هذه الجرثومة هى الدكتاتورية.

أما الجرثومة الثانية فكانت القوى الاجتماعية التى أقامت «هذه الوحدة»، القوى الاجتماعية، وليست العناصر الفردية من الضباط أو المدنيين أو الحزبيين أو المستقلين، إن طرد الماركسيين أو مطاردتهم لم يكن فقط استبعاداً لحزب، وإنما كان استبعاداً لقوى اجتماعية، وأيا كانت ملابسات العلاقة بين ثورة العراق ودولة الوحدة وأحداث لبنان، فإن المؤكد هو أن الشيوعيين المصريين - على سبيل المثال - لم يصدر عنهم قط ما يعادى دولة الوحدة، والمؤكد أيضا أن شعار «الاتحاد» الذى رفعه بقية الشيوعيين العرب لم يكن يعادى الوحدة العربية، بل كان يشترط الديموقراطية.

لم يكن «النقد الذاتى» الناصرى إذن نقدا واعيا بأسباب الانفصال الحقيقية أو أنه كان وعيا انفصاليا فى الجذور.

خالد محمد خالد

لم يتعامل مع الانقلاب الانفصالى على أساس أنه تمرد داخل الدولة الواحدة يستوجب مواجهته كأى تمرد يقع فى صعيد مصر، وإنما ووجه الانقلاب كأنه يقع فى دولة أخرى ودقت ساعة العمل الثورى، باجتماعات اللجنة التحضيرية للمؤتمر الوطنى للقوى الشعبية بمعزل عن الحركة السياسية المصرية المغيبة فى السجون يسارا ويمينا ووسطا.

ويدلنا التكوين الاجتماعى لهذه «اللجنة التحضيرية» على أن بنيتها الأساسية تشكلت من ممثلى القوى الاجتماعية والفكرية الوطنية المحافظة، أى هذه القوى التى اكتفت بالجلاء البريطانى وتمصير الممتلكات الأجنبية، وليس لديها أى استعداد «للتنازل» عن ثرواتها وامتيازاتها، وهى قوى غير وحدوية بطبيعة انتمائها وارتباطاتها.

هذه اللجنة التحضيرية هى التى وقف **عبدالناصر** أمامها يتكلم عن الاشتراكية والثورة الاجتماعية، فوافقت بالصمت والكلام معا، وحين طلب العزل السياسى لبعض أفراد القوى الاجتماعية القديمة وافقت، وحين هاج الإخوان المسلمون والشيوعيون وافقت وحين طلب إليها إقرار «الميثاق الوطنى» الذى يضم خلاصة التوجه الأيديولوجى «الجديد» وافقت، وضمت إليه «تقرير لجنة المائة» الذى يتناقض كليا مع جوهره.

رجل واحد واجه **جمال عبدالناصر** وقال له: لا، رجل واحد جرؤ على المعارضة كان هذا الرجل هو **خالد محمد خالد**، وتحول الحوار بين **عبدالناصر** و«اللجنة» إلى ثنائى بينه وبين **خالد محمد خالد**، وهو الحوار الأول والأخير الذى يحدث فى مصر على هذه الدرجة، كانت مصر كلها تسمع وترى ما يجرى فى القاعة، ولا تصدق عيونها وآذانها.

كان **خالد محمد خالد** قد قرر أن يتخذ موقفا تاريخيا فى لحظة تاريخية أمام رجل تاريخى.

كان الآخرون، كل الآخرين، يعارضون **عبدالناصر** شكلا ومضمونا، جملة وتفصيلا ولكنهم آثروا الانتظار سنوات حتى تقع الهزيمة فينقضون على «الفريسة» فى السبعينيات السوداء.

أما **خالد محمد خالد** الذى كان يؤيد فى الصميم الثورة الاجتماعية، ويعارض جهرا تغييب الديموقراطية، فقد آثر الانتصار للحق فى أحلك الأوقات دون مغنم الآن، أو غدا.

وتحول الحوار بين الرجلين إلى وثيقة تاريخية فى الفكر المصرى المعاصر.

- الحوار التاريخى بينك وبين عبدالناصر فى اللجنة التحضيرية للمؤتمر الذى انبثق عنه الاتحاد الاشتراكى وإصدار الميثاق يدعوه البعض صداما لا حوارا.

* حدث ما حدث بعد «الانفصال» الذى وقع فى سوريا، كان **كمال الدين حسين** ممسكا بزمام الاتحاد القومى، وكنت عائداً من الخارج حين قيل لى إن مكتبه قد اتصل بى أثناء غيابى فى الخارج، طلبت هذا المكتب، ولا أذكر الآن اسم مديره هل كان **عبدالمجيد فريد** أم **عبدالمجيد شديد** الذى قال لى «إنهم يريدوننى عضوا فى اللجنة التحضيرية للمؤتمر الوطنى للقوى الشعبية، قلت له إننى معارض مستقل فماذا تستفيدون منى؟ قال لى: تعال وعارض. طلبت منه أن يتركنى ربع ساعة، توضأت وتهيأت لصلاة الاستخارة وكنت لأزال أقرأ التحيات حين دق جرس التليفون من جديد، وكان مكتب **كمال الدين حسين** لم يعطنى فرصة ربع الساعة. أديت الصلاة وقرأت الدعاء ورددت عليه، سألته أن يتركنى دقيقتين فقال لى: الحقيقة أن الكشوفات موقعة واسمك فيها وعلى وشك إرسالها للصحف وقد أردنا أن نستأذنك قلت: طيب، على بركة الله.

وذهبت إلى اللجنة ووقع ما وقع مما عرفته مصر كلها وقد هزها من أقصاها إلى أقصاها، فقد طلب الرئيس موافقة الحاضرين على عزل بعض المواطنين من الشخصيات العامة عن العمل السياسى بحجة أنهم من الإقطاعيين والانتهازيين والعملاء وأعداء الثورة، وتساءلت بينى وبين نفسى: أما زال هناك إقطاعيون وعملاء بعد عشر سنوات من الثورة؟ كانت مفاجأة قاسية جدا لى، كدت والله حين أدركت أنهم جمعونا لأخذ بصماتنا على العزل أن أتقيأ، وبت ليلة الله أعلم بها، هل أواصل أم لا، ثم انتهيت إلى ضرورة المواصلة بأن أتخذ منبرى فى مواجهته دفاعا عن الحرية.

كان **السادات** هو أمين عام المؤتمر، وقد نادى فى اليوم التالى على طالبى الكلمة، وتقدم واحد وآخر وثالث يستنكرون العزل كعقاب مخفف ويقول أحدهم حرفيا، عزل إيه؟ دول عاوزين مشانق، يا خبر أسود (إلى هذا الحد وصل الخوف بالناس؟

وعندما يقول **السادات** بعدئذ إنه يشارك فى المسئولية فهو حق أريد به باطل وحين يردد أنه مستعد للمحاكمة، فإننا نقول: ليت ذلك تم.

وثيقة من الجلسة الأولى
١٩٦١/١١/٢٦

خالد محمد خالد: إن الاشتراكية هى أداة التطور الإنسانى لتحرير الفرد من الخوف

والجوع وجوهر الاشتراكية يقوم على أساس إلغاء الامتيازات بين البشر، فليس من المعقول أن يقبل بحال من الأحوال أن تلغى الاشتراكية الامتيازات الاقتصادية فى المجتمع ثم تقيم مكانها امتيازات سياسية فى الحكومة، ومن أجل ذلك فإن الوضع السليم للاشتراكية الحقة هو الوضع الديموقراطى الكامل.

....

وليتنا نسلك هذا المسلك فنقول جميعا إننا اليوم فى مجتمع ديموقراطى جديد نريد أن يأخذ الشعب فيه حقه فى السلطة، وفى مجتمع اشتراكى يأخذ الشعب فيه حقه فى الثروة ومن هذه اللحظة نبدأ جميعا، فمن دخل فيه فهو آمن... فلا يجب أبداً أن ترتجف الثورة من عائلة أو عائلتين ولا من عشرات العائلات، بعد أن مضى عليها الآن عشر سنوات أحرزت خلالها انتصارات عظيمة وسدد الله فيها خطاها.

.. ..

أيها السادة، إن الأساس للديموقراطية والاشتراكية التى سيناط بها مستقبلنا إلى أمد بعيد يتقرر الآن هنا، فلنتق الله ما استطعنا فى أداء هذه المسئولية.

الدكتور **حمدى الحكيم**: هل نسى سيادته (**خالد محمد خالد**) أن الثورة قد فتحت ذراعيها وأخذت تحت جناحيها كل هؤلاء (من الإقطاعيين)... لم تفرق الثورة ولم تفكر فى العزل إلا الآن (حينما) اتضحت الخطوط السوداء.. لقد انتهى الأمر، وأنا لا أدعو إلى ظلم أو أدعو إلى نوع من الإرهاب وإنما أدعو إلى عزل هؤلاء وألا نعطيهم فرصة أخرى.

محمد فؤاد جلال: نحن نجتمع لأن هناك معركة تدور بيننا، بين هذا الشعب وبين الإقطاع والرجعية والرأسمالية فى أقطار الوطن العربى كافة. فهل نتركهم أحرارا يطعنون ظهورنا كما طعنونا فى سوريا، هل هذا ما يريده الأستاذ **خالد**؟.. أرجو منه أن يغير الرأى الذى أبداه.

الدكتورة **عائشة عبدالرحمن** (بنت الشاطىء): لقد ذكر الزميل **خالد** أن الرسول قال يوم الفتح «من دخل المسجد الحرام فهو آمن ومن لزم بيته فهو آمن»، لكنه لم يذكر أو لعله قد فاته أن الرسول أمر بقتل أفراد ولو وجدوا تحت أستار الكعبة.

خالد محمد خالد: إننى أعلم أنه قبل الثورة كانت ثمة حياة سياسية تنطوى على كثير من الفساد ولكنى أعلم أيضًا أن هذه الحياة السياسية كانت تنطوى على كثير من الجد والعمل الطيب، أنا ابن هذا الشعب. وثورة ٢٣ يوليو وليدة هذا الشعب، ووليدة ماضيه وكفاحه، ووليدة أخطائه وصوابه، إننى أهدم الشعب وأطعنه من الخلف حين أجرده من كل مزية سياسية قبل ثورة ٢٣ يوليو.. أبداً.. كان لى آباء أفخر بهم.

ضرب **محمد فؤاد جلال** مثلا بسوريا. إن لسوريا ظروفا خاصة ساعدت رأس المال هناك على أن يتآمر، أما نحن فلنا ظروفنا ولم يترك الشعب فرصة إلا وعبر فيها عن استماتته فى حماية هذه الثورة. هذا الشعب الوفى يجب أن نشركه فى مسئولية حكمه.

أما **عائشة عبدالرحمن** فقد زادت بأن الرسول أمر بقتل بعض الناس فماذا تريد أن تقول؟ أأمر الرسول بقتلهم دون محاكمة؟ رسول أمين يأمر بقتل الناس هكذا دون محاكمة؟ لابد أن هؤلاء الناس كان لهم وضع يستحق أن يقابله الرسول بهذا الإجراء. هذا الوضع فيما أعلم وأذكر خاص بواحد أو اثنين كانا يأتمران على حياة الرسول. فهناك رأس الكفر وقائد جيش قريش ضد الإسلام **أبو سفيان**. فلماذا لم يقتله **محمد** عليه الصلاة والسلام؟ إذا كان يريد أن يقتل أعداءه السابقين لمجرد أنهم أعداء سابقون، إن سيدنا **محمد** لم يأمر بقتل **أبى سفيان** بل قربه وقال: من دخل بيت **أبى سفيان** فهو آمن. يجب إكمالا للأمانة التى حملنا بها هذه المسئولية أن نتريث ونتأنى ونحن نميز الخبيث من الطيب، ونحن نبين من هم الشعب ومن هم أعداء الشعب، أفضل أن نترك ذلك للدستور الذى يوضع وللقوانين التى تسن.

من الجلسة الثانية

٢٧/ ١١/ ١٩٦١

جمال عبدالناصر: باستمرار عندما ينظر الإنسان إلى الاشتراكية وإلى الديموقراطية بمعناها الغربى يجد أن معنى الديموقراطية بالنسبة للاشتراكية قد يختلف.. الاشتراكية تحد من حرية الناس فى التملك وفى إطلاق الأسعار، تحد من حريتهم فى الاستغلال، ليست هناك حرية مجردة بدون أى حد من الحدود، لأن الاشتراكية نفسها معناها عملية تنظيم للمجتمع بحيث يكون هناك كفاية ويكون هناك عدل.

... .

كيف لا تنحرف هذه الثورة كما انحرفت ثورة ١٩١٩، ثورة قامت ولها أهداف أجمع الشعب عليها وقدم الضحايا، ولكن فى سنة ١٩٣٠ من الذى كان يحكم؟ كان الإنكليز يحكمون، وكان **إسماعيل صدقى** موجودا سنة ١٩٣٠ وكانت اليد الحديدية، ولماذا فى الإحدى عشرة سنة ضاعت الدنيا؟ لأن هذه الثورة لم تحقق أهدافها ولم ترسم رسما كاملا ما هو الشعب، ومن هم أعداء الشعب والزعماء طبعا انفصلوا عن الثورة، كل واحد

خالد محمد خالد

منهم اتجه إلى اتجاه وضع له، ثورة ١٩١٩ قامت من أجل الاستقلال والدستور، وفى سنة ١٩٥٦ كان هناك احتلال بريطانى، وكان هناك ثمانون ألف عسكرى إنجليزى.

نرجع ونقول إن هناك ثورة اجتماعية وهذه هى النقطة الأساسية، بدأت أساسا سنة ١٩٦١ بعد ثورة سياسية سنة ١٩٥٢، هذه الثورة الاجتماعية لم يكتمل لها النجاح حتى الآن، ولم تصل إلى أهدافها كاملة، ولكنها فى أول الطريق، طريق تحقيق العدالة الاجتماعية، طريق إزالة الفوارق بين الطبقات، طريق الفرص المتكافئة، طريق التنمية الذى عبرنا عنه إجمالا بالكفاية والعدل، إذن نحن فى أول خطوة فى الثورة الاجتماعية، وفى هذه الخطوة التى لابد أن تتلوها خطوات حتى تكون هناك عدالة اجتماعية، لابد لنا أن نؤمن خط سيرنا، نؤمن ظهرنا ونحن نسير هذا الذى جعلنا نقول ما هو الشعب ومن هم أعداء الشعب والذى جعلنا نقول إن الشعب هو صاحب المصلحة فى هذه الثورة الاشتراكية أو فى الثورة الاجتماعية، أعداء الشعب فى هذه المرحلة هم الذين لا مصلحة لهم فى هذه الثورة الاجتماعية، يعنى فيه تناقض أناس لهم مصلحة فى شىء، وأناس لا مصلحة لهم فإذا كنا على قناعة كاملة من أن طريقنا هو طريق الاشتراكية، طريقنا هو طريق العدالة الاجتماعية، وإننا نسير فى هذا الطريق حتى نذيب الفوارق بين الطبقات وحتى نقيم مجتمعا تتكافأ فيه الفرص وحتى نقيم مجتمعا متحررا من جميع أنواع الاستغلال، الاستغلال السياسى والاقتصادى والاجتماعى يصبح من اللازم أن نحدد الفئات التى ستعوق هذا التطور والتى ستعوق هذه الثورة.

.... مبادمنا نعمل من أجل الثورة الاجتماعية فسيظل أصحاب الدعوة الرجعية الانفصالية فى دمشق يحاولون أن يبعدوا عن الشعب العربى آثار هذه الثورة الاجتماعية.

خالد محمد خالد: كنت ولا أزال أريد أن أقول - كما قال السيد الرئيس أكثر من مرة - إننا كنا فى ثورة سياسية، والناس كانوا يتعاملون مع مصالحهم ومع علاقاتهم بالدولة والمجتمع وفق القوانين التى وضعتها الثورة، هذه القوانين نفسها هى التى أتاحت للأسرة التى ذكرها السيد الرئيس أن تمتلك ثلاثة آلاف فدان، هذه القوانين نفسها هى التى أتاحت للذين اشتغلوا فى التصدير والاستيراد، حتى جاءت الساعة المباركة التى دعم الله فيها بناءنا السياسى وأخذنا نستقبل مسئولياتنا نحو بناء مجتمع اشتراكى، حسن هذا.. سيكون لهذا المجتمع دستور يحدد جوهره ويحدد شكله، لا أقول النهائى فالأشكال دائما فى تطور، ولكن شكله الماثل، عندئذ سنقول للناس هذا مجتمع رضيه الشعب واختاره، من يقاومه سنقاومه من يؤمن به سيكون له ما لنا وعليه ما علينا.

صدقونى أيها السادة إنه ليس من صالح أحد أبداً أن يسلح الشعب فى فترته الانتقالية هذه بشعارات عنيفة أبدا، يجب أن نسلحه بطبيعته الطيبة، الممثلة باليقظة والوفاء والحب، فلنسلحه بطبيعته هذه، وهو شعب ذكى وقوى.

هذا ما أريد أن أقوله وسأظل أقوله، وسأظل أنادى به لأننى أؤمن بشعبى، ليست لى أية مصلحة، لست غنيا ولست من أسرة ثرية لقد رأيت المحضر يدخل بيتنا أكثر من مرة ويحجز على الماشية ويحرمنى أنا وإخوتى من اللبن، لا لأننا كنا نماطل الدوائر والتفاتيش، ولكن لأن أبى كان يقاوم هذه الدوائر والتفاتيش. رأيت هذه الدوائر وهذه التفاتيش السنية تنتزع أبى فى منتصف الليل لأنه أتهم بتحريض الفلاحين على إشعال النار فى أقطان التفتيش.

لقد كنت مخطئا حين طلبت الرحمة لمن نسميهم أعداء الشعب، أنا أطلب لهم العدل، لأنه لا ينبغى أن يؤخذوا بجريمة لم يرتكبوها فى المجتمع الاشتراكى المزمع قيامه، لنقم المجتمع الاشتراكى ولنؤاخذ الناس على كل جريمة تقترف ضد هذا المجتمع الاشتراكى فيما بعد.

جمال عبدالناصر: بالنسبة لما ذكره الأخ خالد، فإن حرية الكلمة موجودة، نحن لم نقيد حرية الكلمة، بل العكس قلت من أول يوم إن حرية الكلمة موجودة، ، وأكرر اليوم إنها موجودة، وهى موجودة من أول يوم، وبالنسبة لك أنت بالذات كانت موجودة، وكنت تكتب فى الأهرام، وأنت الذى تركت الأهرام ولم يخرجك أحد منه ولم يمنعك أحد من أن تكتب بأى حال، أنا أقول إن حرية الكلمة موجودة، وطوال السنوات العشر الماضية كانت موجودة كنت أود أن أسمع من الأستاذ خالد محمد خالد إذا كان قال كلاما أو كتب كلاما ولم ينشر، كل الكلام الذى كتبه نشر وكل الكتب التى ألفها نشرت، وحرية الكلمة موجودة على أوسع مدى وعلى أوسع باب، وبالنسبة للخوف فليس هناك محل للخوف، أعداؤنا يحاولون أن يبينوا أن لنا نظاما يخيف والله ما أخفنا أحدا إلى الآن أبدا.

... ... العملية أننا لا نقف هنا لنقول إننا نطلب الرحمة ونطلب العدل لأننا لسنا فى محكمة.. إننا لا نحاكم الشعب بأى حال.. ننصف الشعب ونؤمن الشعب فإذا كنت الآن ذاهبا للقتال فى معركة، فيجب أن أطمئن على أن الجيش الذى معى ويقاتل فى هذه المعركة قياداته قيادات مؤمنة بهذه المعركة، فإذا لم تكن القيادات مؤمنة بهذه المعركة فإن كل العساكر الذين سآخذهم معى سيكونون ضحايا لعدم حسن اختيارى لهذه القيادات.

ويجوز إنك لا تسمع إذاعة دمشق، ولكنني أقرأ ما تذيعه دمشق وإسرائيل وصوت الأحرار ولندن وباريس وأقرأ كل الجرائد يوميا، وأرى كل كلمة وأعتقد فى قرارة نفسى أن هذا الكلام كله لا يمنعنا أبدا من أن ننتقد أنفسنا، وقمت رغم هذا وانتقدت نفسى وانتقدت عملنا، لأنى لست خائفا، لأنى مؤمن بالعمل الذى أعمله، ولأنى أعتبر أننا فى رسالة، لأننا لسنا موظفين، أنا لست موظفا كرئيس جمهورية... والعملية تأمين لهذه الثورة الاجتماعية.. ولغاية ما نعمل هذا الدستور فأنا مسئول أن أؤمن هذه الثورة، والشعب مسئول أيضاً أن يؤمن هذه الثورة.

ولكن إذا انتكست هذه الثورة، فأنا مسئول أيضاً عن انتكاسها والشعب مسئول. ولكن إذا انتكست بدون أن أوفر لها سبل الأمن، ولا أقول سبل الظلم، بل أقول سبل الأمن. لو كنت أقول الظلم كنت تقدر ترد وتقول عدل، لكنني أقول الأمن، وهذا ما أقصده من تأمين ثورة الشعب، تأمين الثورة الاجتماعية، الجماعة الذين دخلوا عليكم فى بيوتكم وضربوكم وجروكم بالليل موجودون. والله إذا وجدوا الفرصة لدخلوا علينا فى بيوتنا وضربونا وجرونا بالليل، ولن يتركونا.

... نحن لم نظلم، حاكمنا، من هم الذين حاكمناهم؟ حاكمنا الإخوان المسلمين.. نتكلم إذن على المفتوح.. ولماذا؟ هل حاكمناهم افتراء؟ أم لأنه كان يوجد جيش مسلح يستخدم للانقضاض على هذا الشعب؟ ألم يحدث هذا عام ١٩٥٤؟ هل بدأنا بالعدوان؟ وهل تركناهم فى السجون؟ خرجوا من السجون وأكثرهم أفرج عنه قبل أن تنتهى مدة العقوبة، وأكثرهم ممن كانوا فى وظائف وفصلوا وضع لهم قانون خاص لكى يعودوا إلى وظائفهم.

وبالنسبة للمعتقلين الشيوعيين فى الناحية الثانية نحن لسنا ضد الماركسية أبدا، بأى حال من الأحوال ولا ضد اليسار، ويوجد شيوعيون طلقاء، وأنت تعرف ذلك وأنا أعرف ذلك وكل الناس يعرفون إنه يوجد ماركسيون خارج السجون.

شعبنا طيب كما تقول، شعبنا رحيم كما تقول، فماذا عملنا؟ عملنا محكمة ثورة وأصدرت أحكاما، ونحن من هذا الشعب، أصدرنا عفوا عن هذه الأحكام.... لقد استدعانى **إبراهيم عبدالهادى** بنفسه واستجوبنى بعد حرب فلسطين ومكثت معه سبع ساعات وأنا واقف أمامه فى رياسة مجلس الوزراء المجاورة لنا، وأخذ يسألنى ويشدد فى السؤال ويكرر، والبوليس السياسى موجود، وكنت صاغا فى الجيش، فهل انتقمت منه بعد ذلك، لم أنتقم، بل عفوت، فالشعب رحيم، ونحن من هذا الشعب، ونحن لم نأت من كاليفورنيا، وأنا من «بنى مر» من هنا، ومن هذا البلد.

.. هل يستطيع أحد موجود فى هذه القاعة أن يقول إن هذه الثورة ليس لها أعداء؟ قطعا هناك أعداء، الأمر تقديرى. هل تقصد أنت بكلامك إجماليا الإخوان المسلمين أو الشيوعيين أو الإقطاعيين؟ هل تعتقد أنه لا يوجد بأى حال من الأحوال أعداء لهذه الثورة الاجتماعية؟ لا أتصور ذلك، لقد قلت فى كتابك إنك تشرب السيجارة وتأخذ نفسا **والبدراوى عاشور** يأخذ نفسًا معك، قلت هذا فى كتابك «من هنا نبدأ».

خالد محمد خالد: قلت ذلك نقلا عن **إحسان عبدالقدوس.**

جمال عبدالناصر: قلت ذلك نقلا عن إحسان وأنت كتبتها، وأنا قرأتها وأنت قلتها لأنها حقيقة فعلا.

.. ... الحقيقة أن ما حدث فى سوريا أعطانا درسا وعبرة، كنا نقول إن المجتمع كله يجمعه الإتحاد القومى فى إطار من الوحدة الوطنية، **مأمون الكزبرى** دخل الاتحاد القومى، **ومأمون الكزبرى** هو الذى وقع قراراً بإلغاء قرارات التأميم.. واليوم ماذا يعملون؟ برلمان وسيأتى برلمان رجعى. يعملون دستورا، وسيأتون بدستور رجعى. فما دام البرلمان رجعيا فسيعدون دستورا رجعيا بهذا البرلمان الرجعى، إذا وجدوا الفرصة لأن يلغوا مكاسب الشعب فلن يترددوا وهذا هو المخطط فى دمشق.

نأخذ من هذا عظة وعبرة، ثم نأخذ من رد الفعل الذى حصل هنا عظة وعبرة، الناس الذين عفونا عنهم، الناس الذين أخلينا سبيلهم الناس الذين كانوا يأخذون نفسا من كل سيجارة نشربها لم نفعل بهم شيئا، استمروا عشر سنوات يشتمون، والمتربصون والمتصلون بدوائر أجنبية والمترددون على السفارات كنا مخلين سبيلهم... وبعد الذى حدث فى سوريا انتعشت آمالهم، أنا قلت إن «هنا» عائلتين، فقلت أنت إن عائلتين لا «تخيفنا»، لا تخيفنا أبدا عائلتان، وكان من السهل جدا اعتقالهم من أول يوم فلم نعتقلهم.. فى السنوات العشر لم نعتقل **البدراوى وسراج الدين** رغم ما يعملون. سراج الدين حوكم أمام محكمة الثورة وأخذ خمسة عشر سنة سجنا، أعطيناه عفوا خاصا، الباقون ممن حكموا وأخذوا سجنا أفرج عنهم جميعا.. هل هذه الرحمة قوبلت بما يستحق من رحمة بهذا البلد؟ بعد الذى حدث فى سوريا كل هؤلاء عادوا ثانية، لما أحسوا أن الإنكليز والإميركان و الاستعمار سيتدخل فى هذا البلد وينتهى هذا النظام، سيكونون هم النظام الذى سيأتى بعده فلم نقل مع ذلك شيئا. ولا أظن أنه توجد ثورة فى الدنيا قامت تربت على أكتاف الناس وكانت رحيمة بهم.

.... وواجب علينا أن نؤمن هذه الثورة الاجتماعية من أعدائها الطبيعيين..، وأنا قلت أمس إنه ممكن بعد ستة شهور أن نسأل ثانية

خالد محمد خالد

ما هو الوضع؟ وبعد ستة شهور أخرى من الممكن أن نسأل ما هو الوضع؟ فلو جاء أناس وعملوا دستورا رجعيا فلن أتركهم، سأقوم بثورة ثانية عليهم؟

فلو جاء أحد وعمل دستوراً رجعيًا أعنى أنه لو فرض أن أتينا نحن بأناس ليضعوا دستورا وقالوا فيه الإقطاع والرجعية، فسوف أذهب وأرتدى البدلة «الكاكى» وأعمل ثورة عليهم من أول وجديد.

الشعب كله سنعبئه حتى يحمى هذه الثورة، ولن تكون مسئولية حماية هذه الثورة على جمال عبدالناصر وحده، وبعد ذلك يا أخ خالد -سعيد النظر، كل الذى أرجوه ألا نعمل الأمور «دراما»، فالحرية مكفولة مائة فى المائة وأى كلام تريد أن تقوله تقدر تقوله، أنت كتبت كلاما قالوا عليه إنه شيوعى، وقرءوه لى فى «الجمهورية»، أنا قلت لهم انشروه، وكان ذلك عام ١٩٥٤، وقد رأيت الكلام قبل أن ينشر الذى كنت تقول فيه يا أيها الرفاق إلى آخر المقالة التى كانت فى صفحة ٣، فحرية الكلمة موجودة، قالوا أليس هذا كلاما شيوعيا؟ فقلت لهم: لا أظن، واحد يعبر عن نفسه، قالوا لى رجع تانى للتصوف، قلت لهم: لا أظن لأنه هو فى انفعال نفسى، وكتبك كلها قرأتها، فكتاب «الديموقراطية أبدا» كان ممنوعا نشره، ولكى لا تحرثوا فى البحر، منعوه فأنا قلت لهم انشروه، وقرأتهما، كان هناك أناس لهم مأخذ ولكنى قلت لهم لازم تنشر، ليس هناك كلمة ممنوعة، وأنا منعت كتابا واحدا هو كتاب إلحادى ينكر وجود الله، هذا هو الكتاب الوحيد الذى طلبت من حاتم أن يمنع نشره (المقصود هو كتاب «الله والإنسان» لمصطفى محمود)، إنه كتاب لغيرك، وليس لك، فحرية الكلمة موجودة، وأعداؤنا يقولون إن حرية الكلمة غير موجودة ويشتمون علينا بهذا، وأنا أخاف أن تصدقهم من كثرة ترديدهم لهذا الكلام، ليس هناك خوف، لم نعمل شيئا ضد أحد، بل بالعكس من حكم عليهم خرجوا، واجبنا الأساسى إن كل واحد فينا يحمى هذه الثورة، نحميها وفى قلوبنا رحمة، لا نحميها ونحن مجردون من الرحمة والسلام.

خالد محمد خالد: فى الحقيقة إننى لا أنكر أنى شخصيا نعمت بحرية الكلمة فى عهد الثورة إلى أبعد آفاق هذه الحرية.

... وأنا أقسم بالله غير حانث نصف شجاعتى إن لم تكن أكثر إنما استمددتها فى التعبير عن آرائى طوال هذه السنوات العشر من حسن ظنى بك وحسن فهمى لك.... وإذا كنت أرجو لك مزيدًا من الكمال السياسى كحاكم فلأنى أراك أهلا لهذا الكمال الذى أرجوه، إننى إنسان عادى ومع ذلك فإننى أعتز بكلمتى.... الشىء الذى يحز فى كبدى ونفسى إن خصومك وخصومنا لا يجدون ما يقولونه سوى حجة واحدة هو قولهم: أين البرلمان؟ أين الدستور؟ أين المعارضة؟ إنى أريد أن نجيبهم على هذه الحجة.

جمال عبدالناصر: الدولة لمن فى الدول الرأسمالية؟ الدولة لرأس المال، الدولة التى يسمونها دولة ديموقراطية سواء تبادلها هذا الحزب أو ذاك فهى عبارة عن دكتاتورية رأس المال، هل نريد اشتراكية مثل اشتراكية جى موليه ونقول إنها مثيل الديموقراطية الاشتراكية ونبقى أصلا فى ذيل الاستعمار أو ذيلا للاستعمار وذيلا للرجعية، ليست هذه أبدا الاشتراكية التى نريدها، هل المسألة شكل ومسألة منظر وتضيع الثورة الاجتماعية؟ ويضيع الشعب لأننا نريد أن نقلد الغرب ونقول إن عندنا ديموقراطية، نفرض أننا سرنا فى هذا الطريق وجاء الرجعيون وأخذوا أغلبية وعملوا برلمانا كما سيحدث غدا فى سورية، تضيع الثورة الاجتماعية، وإذا أردنا أن نحدد معنى الديموقراطية فلابد أن نكون على بيّنة، لمن نعمل؟ هل الديموقراطية للرجعيين ليستعبدوا حكم هذا البلد ويخضعوها للإقطاع ويخضعوها مرة أخرى لدكتاتورية رأس المال تحت اسم الديموقراطية الغربية؟

نحن فى ثورة على هذا النظام، نحن فى ثورة ضد الأوضاع وضد الرجعيين وضد الاستغلال، وضد النظام الطبقى الذى كان موجودا فى بلدنا.

....

البرلمان، الدستور، سيوضع الدستور وسيأتى البرلمان.. إن المعارضة التى تشمل مصلحة الإقطاع ومصلحة رأس المال لا أستطيع أن نسمح بها الآن فى فترة ثورتنا الاجتماعية، إذا سمحت فى هذه الثورة الاجتماعية للرجعية والرأسمالية أن تأتيا ليعارضا ليكون هناك مظهر للديموقراطية أكون مقصرا فى حق هذه الثورة.

خالد محمد خالد: تساءل السيد الرئيس عن الديموقراطية، ثم ضرب لنا بعض الأمثلة ليبين لنا مفهوم الديموقراطية، وأود، ونحن نبحث ما الديموقراطية، أود ونحن نستعرض مؤسسات الديموقراطية من برلمان ودستور وهيئات وأحزاب ألا ندينها... كان فى الجيش فساد بدأت الثورة تطهره منه، أفيحق لنا اليوم أن ندين الجيش أو نطالب بإلغائه أو وقفه لأنه قبل الثورة كان يعانى فسادا سببته عوامل نحن جميعا ندركها ونعرفها؟ لا.. كذلك تماما عندما تواجه الدستور والبرلمان والأحزاب.

.... أما الديموقراطية فهى عندى بسيطة، أن يكون الشعب قادرا على اختيار حكامه باقتراع حر، وأن يكون الشعب قادرا على أن يغير حكامه باقتراع حر، الديموقراطية هى أن يمارس الشعب مسئولية،

وأنا لا أجامل حين أقول إننا إذا أضعنا على الشعب فرصته الكاملة فى أن يمارس الديموقراطية بمفهومها الذى ذكرته الآن، فإننا نحرمه فرصة العمر.

لماذا نضع أعيننا على نقائض العهد الذى اعتبرناه بائدا، هذا العهد الذى كان البرلمان يعطل فيه بمرسوم ملكى فيجتمع أعضاء البرلمان فى «الكونتننتال» ويعلنون بطلان هذا المرسوم، ويضطرون ألد أعداء الديموقراطية إلى إجراء انتخابات حرة كاملة الحرية نزيهة كاملة النزاهة، لكنه مع ذلك كان شعبا يده فى الأغلال وأقدامه فى السلاسل، فإذا كان هذا الشعب قد استطاع أن يفرض سلطانه، والسلاسل والأغلال تحاصره، أتخاف أن يفرض سلطانه وقد أصبح كل شيء له، ثورته وثروته؟

... . إن الاشتراكية والديموقراطية شيء واحد، لأن الاقتصاد لا ينفصل عن السياسة بل يؤثر فيها ويحركها كما قال سيادة الرئيس، وهذا ما يدعونى إلى أن أشحذ فى نفسى الإيمان بالديموقراطية وإنى أرى يا سيادة الرئيس إن ثمة أمامنا عن قريب دورا طليعيا ينادينا ولست أبالغ ولا أسرف حينما أقول إنه دور طليعى بكل معنى الكلمة، ينادينا وينتظرنا لو أحسنا المسير إليه فى التطبيق الدولى نجد حولنا مجتمعين رأسماليًا واشتراكيًا، فإذا أخذنا المتوسط من هنا وهناك نجد ظاهرة يجب أن نواجهها فى شجاعة.. هل الرأسمالية أحنى على الحرية من الاشتراكية؟ أبدا. إنما كانت ألبق وأذكى من الاشتراكية، فقد استطاعت رغم أن الرأسمالية تقوم على الاحتكار والاحتكار ضد الحرية، وتقوم على القلق والتوتر والسيطرة والتسلط من فئة قليلة وذلك كله ضد الحرية، استطاعت أن تخفى أنيابها بما أعطت المجتمع من حرية فى القول والمناقشة وحرية الحكم... فلماذا لا تأخذ الاشتراكية هذه الميزة وهى أولى بها؟ هذا هو الدور الذى ينتظرنا والذى سنكون فيه روادًا مستقلين.. فالاشتراكية إنما جاءت لتحرر المجتمع بكل أفراده من الجوع والخوف والسيطرة.. الإشتراكية تعنى أن وسائل الإنتاج قد امحت وأصبحت ملك الأمة، وأن وسائل المسئولية أيضًا قد أصبحت ملك الأمة، وأنا أرى أن الرأسمالية تصيب الاشتراكية بضرر أبلغ وأشد من تعذيبها بالمخاوف التى تلجئها إلى تحديد الحرية والإسراف فى السيطرة والكبت....

.... والسبيل الأمثل هو أن نسير بهذا الشعب فى تحول لا فى ثورة وفى تطور لا فى طفرة، فإذا أردنا أن نعتبر ببعض المجتمعات التى هى اشتراكية حادة، والتى قامت تجرب ما نسميه عزل أعداء الشعب، ثم أخفقت فى تجربتها، إذا أردنا أن نأخذ هذه العبرة فهى ماثلة أمامنا فى الصين.

لاداعى لأن نخاف، ولنمض على بركة الله مؤمنين بشعبنا، وبالوسائل الوديعة التى تتمثل فى التحول ولا تتمثل فى الثورة.

جمال عبدالناصر: أنت فى كتبك التى ألفتها قبل الثورة كنت تقول إننا نكافح للقضاء على الاستغلال السياسى والاستغلال الاجتماعى، فى كل هذه الكتب وفى كل صفحة منها كنت تتكلم وتطالب بالقضاء على الاستغلال السياسى والاستغلال الاقتصادي والاستغلال الاجتماعى، هل الديموقراطية التى تتكلم عنها بمعناها القديم مكنتنا نحن الشعب من القضاء على الاستغلال السياسى أو الاقتصادى أو الاجتماعى؟ أبدا، بدليل أنه حين قامت الثورة كان هناك إقطاع فى أبشع صوره، وكان هناك واحد أسقط وزارة بخمسين ألف جنيه، هل استطعنا بهذه الديموقراطية التى تتكلم عنها أن نقضى على هذا كله؟ لم نستطع إلا بالثورة، بهذه الثورة، وهذه الثورة مستمرة حتى تقيم الديموقراطية الحقيقية وحتى تقيم العدالة الاجتماعية... أنت فى كلامك تركز على الحرية السياسية وتعتبر الحرية الاجتماعية شيئا آخر إننى لازلت أقول إنك تبحث عن المظهر.

....

خالد محمد خالد: إننى لا أنسى حديثكم فى يوم ما خلال هذ العام مع صحفى ألمانى، فقد قلتم إننى أؤمن وأرى أن هناك أحزابا ستقوم فى المستقبل وستكون هذه الأحزاب قويمة لن تنتكس بالمجتمع إلى الوراء.. أذكر أنه قد ورد هذا فى حديث لسيادتك.

جمال عبدالناصر: فى المستقبل.

خالد محمد خالد: نعم، ليكن ذلك.. وكل الذى أريد أن أقوله هو إرضاء لله ولرسوله ولهذا الوطن، أرجو أن نبدأ بداية عميقة فى جلها دافقة فى مودتها.. كما قلت نستقبل قبلتنا الجديدة جميعا شعبا واحدا وأمة واحدة.

جمال عبدالناصر: سيكون هذا فى المستقبل إن شاء الله إذا استطعنا أن نذيب الفوارق بين الطبقات فى فترة بسيطة، فيكون من الممكن قيام أحزاب على أساس أشخاص بمعنى أن خالد محمد خالد يستطيع على أساس هذه المبادئ أن ينشئ حزبًا... وحسين الشافعى على هذه المبادئ أن ينشئ حزبا. لكن لا تكون هناك أحزاب رجعية تعمل على عودة الإقطاع ولا تكون هناك أحزاب تعمل على عودة دكتاتورية رأس المال أو سيطرة رأس المال.

(رفعت الجلسة الساعة العاشرة مساء على أن تعود الى الانعقاد فى تمام الساعة

السادسة من مساء يوم الاثنين الموافق ٤ ديسمبر ١٩٦١).

«عن المضبطة الرسمية لاجتماعات اللجنة التحضيرية للمؤتمر الوطنى للقوى الشعبية»

- أستاذ خالد، يقال الكثير عن لحظة التصويت على قرارات العزل السياسى واجراءات الحراسة، ولكن النتيجة المعروفة إنك كنت الوحيد الذى عارضت.

* لم يحدث كالعادة فى هذه الأحوال أن يسأل الأمين العام للجنة من يوافق، وإنما نادى **أنور السادات** قائلا: المعارض يقف، وهو أسلوب يتنافى مع كل التقاليد والأعراف الديموقراطية، لأن المألوف والمتبع هو إحصاء الموافقين، أولا ويكتفى بهذا الإحصاء التقريبى غالبا والدقيق أحيانا إذا كان الموافقون أغلبية، أما السؤال عن «المعارض» أولا، فهو ينم عن تفكير بوليسى، على أية حال، ما إن سمعت النداء حتى وقفت، لم يقف أحد سواى، وجدتنى وحدى فندّت عيناى بالدموع، هى دموع الفرح أن الله أمدنى بالقوة لأمثل كلمة الحق ودموع الأسى لأننى كنت على يقين من أن أكثر من نصف القاعة ضد العزل.

- ما الذى حدث بعدئذ؟

* كان التصويت فى نهاية ثلاثين ليلة من اجتماعات اللجنة التحضيرية، ثم انعقد المؤتمر العام، وقد بلغ عدد أعضائه ألفا، وقد انتظرت ثلاثة أيام أتابع اتجاهات المؤتمر وفى اليوم الرابع طلبت الكلمة، فلم يعطنى الأمين العام الإذن بالكلام.

ثم فوجئنا بهرج ومرج ينهيان المؤتمر، وفهمنا أن مؤامرة اكتشفت لاغتيال **عبالناصر**، وأن أحد المتهمين هو شقيق **صلاح نصر**، وقيل يومها وبعدها إن **صلاح نصر** أعطى أخاه مسدسا وطلب منه أن يدخل الغرفة المجاورة وأن يقتل نفسه، وقد كان.

(٦)
الإسلام والديموقراطية

هل يمكن لمسيرة النهضة أن تستأنف توجهات «الإصلاح الدينى» مرة أخرى؟

وقد سبقت الإشارة إلى أن **خالد محمد خالد** ليس مجرد «مصلح دينى» وإنما هو فى أغلب مراحل حياته ظل معنيًا إلى جانب ذلك بالإصلاح الاجتماعى والسياسى. وهو فى جوهره الإصلاح الليبرالى، حتى وهو ينادى بالاشتراكية «الرشيدة» أو «المعتدلة».

ولكن المأزق أمام هذا الفكر قد واكب التطورات التى وقعت لثورة يوليو. لقد «استغنت» ثورة يوليو عن فكر الإصلاح الدينى، واكتفت بالإجراءات الاجتماعية. وعندما واجهت السلفية الراديكالية «استغنت» بالقهر البوليسى عن المواجهة الفكرية - السياسية.

وكان من الممكن **لخالد محمد خالد** - بعد محاورات اللجنة التحضيرية - أن يقود تيارا وطنيا تقدميا فى الفكر الإسلامى المعاصر. وكان - نجوم هذا الفكر من مختلف الاتجاهات والأجيال حاضرة: من **أمين الخولى ومحمد أحمد خلف الله إلى محمود أبو رية والغزالى حرب وسعاد جلال**. ولكن سلطة يوليو لم تدرك أهمية وجدوى هذا التيار حتى فات الأوان.

وفى العهد الساداتى كانت المسيرة البديلة قد بدأت زحفها تحت ستار «سيادة القانون». كانت هزيمة ١٩٦٧ قد حرثت الأرض أمام السلفية الراديكالية فى المقام الأول والليبرالية فى المقام الثانى. ولكن السلفية الراديكالية هى التى انفردت بالساحة، فلم يكن ممكنا لليبرالية أن تزدهر فى ظل التطور الاجتماعى المسمى بالانفتاح.

ولأن بداية الأشياء لا ترسم بالضرورة نهاياتها فقد تناقضت شعارات **السادات** التى التزم بها أمام الشعب والأمة مع وقائع الحياة، فأكلته السلفية الراديكالية فى لحظة التقاطع الحادة بين الحلم والواقع.

ولم يكن ممكنا لليبرالية الدينية أن تثبت أقدامها فى هذه الأرض الحبلى بالمتغيرات الراديكالية: قطاع من الرأسمالية يتحول إلى كمبرادور ينعطف بالإنتاج إلى عمل طفيلى هو السمسرة والتهريب وتجارة العملة. وقطاع من السلفيين ينعطف بالدين إلى الطائفية، ومن الطائفية إلى الإرهاب.

من جديد يرى **خالد محمد خالد** نفسه كما لو أنه عاد القهقرى إلى أيام الملكية: الرصاص والاغتيالات الفردية والظلم الاجتماعى الفادح.

ولكن الزمن كان قد تغير، وأصبحت بعض القيادات «الإسلامية» هى ذاتها صاحبة الشركات الانفتاحية العملاقة وكانت لاتزال ظاهرة جديدة كليا ومتشعبة: البعض يدخل البرلمان والبعض يتاجر فى ودائع المواطنين والبعض يقتل ويدخل السجون.

وعاد **خالد محمد خالد** يكتب عن الديموقراطية والإسلام فى مناخ يشبه الماضى، ولكنه لا يعيد سيرته، فلاشىء يعود كما كان.

- بالنسبة للعمل العام، لم يظهر خالد كثيرا بعد حوار اللجنة التحضيرية، وانشغلت بكتابة الإسلاميات!

* الكتابة بحد ذاتها عمل عام. ولكنى حرصت دوما أن أكون من الناس العاديين

وكانوا قد اشترطوا لشغل ما أسموه المناصب القيادية عضوية الاتحاد الاشتراكى فلم يحدث قط أننى قدمت طلب عضوية أو دفعت اشتراكا أو وقعت أية ورقة خاصة بهذا الموضوع.

وذات مرة التقيت بخالد محيى الدين ومجدى حسنين الذى بادر إلى دعوتى فى مكتبه على فنجان شاى. وقد لبيت الدعوة فإذا به يفاتحنى فى أمر التنظيم الطليعى، وأن جمال عبدالناصر قد طلب إليه أن يضمنى إليه، فاعتذرت له بأدب.

- ولكن يبدو أن معرفتك بالسادات التى بدأت مع بداية الثورة لم تستمر حتى رحل عبدالناصر وجاء هو رئيسا للجمهورية.

* كان السادات يردد كثيراً «أنا مسئول عن كل ما حدث فى عهد عبدالناصر» و«أنا مستعد للمحاكمة» وكأنه يشعر فى لا وعيه بأنه مسئول، ولو بالصمت، أو أنه كان يقول هذا الكلام من قبيل الاستهلاك المحلى. والحقيقة هى أن صمت السادات طيلة المرحلة الناصرية يكشف عن طبيعة الرجل، وهو أنه لم يكن نهازا للفرص فقط، وإنما هو صاحب طبيعة استبدادية تتكيف مع الحكم الدكتاتورى إن من يرضى بالحكم المطلق ويتعايش معه ليس مجرد رجل طموح، بل هو رجل مستعد لأن يكون حاكما مطلقا إذا واتته الفرصة، بل لعله سيبالغ فى الحكم المطلق لدرجة الابتذال، انتقاما لسنوات الانحناء. بالإضافة إلى أن السادات رجل يحب الترف، وهذه الطبيعة خطرة على صاحبها إذا حكم، وعلى المحكومين فى وقت واحد. والترف المعيشى يتحول لدى صاحبه إلى ترف سياسى: أكبر قدر من التسلط. ثم إن تاريخ السادات لايقدمه لنا قبل الثورة شابا ديموقراطيا بل مغامرا يلجأ إلى الاغتيالات. ولذلك كان ممثلا ومخادعا حين تسلم السلطة وراح يشرف على حرق أشرطة التليسجل وهدم سجن مصر، لأنه فى الحقيقة لم يحمل بين جوانحه أى ولاء للديموقراطية. حين قامت حركة الطلاب عام ١٩٧٢ جرؤ على اتهامها من منصة البرلمان «تصوروا.. دول عاوزين يحرقوا القاهرة» كان كذبا لدرجة لاتطاق، وهو ليس كذبا على الأفراد، بل على الأمة.

- ولكن أنصاره يقولون إنه حرر الصحافة وأسس تعدد الأحزاب.

* كان الاقتراب من الغرب يدفعه إلى مجاملة الديموقراطية بالسماح للصحف أن تنهش ذكرى عبد الناصر وتنبش ثراه. وهو نهش ونبش يصادفان هوى فى نفسه كما أثبت فى كتابه «البحث عن الذات» حيث قال فى عبد الناصر أكثر وأبشع مما قال خصومه؛ وعكس ماكان يقوله وعبدالناصر بعد حى؛ ولكنه هو صاحب القول المأثور «اللى يحرك رأسه أو يلعب بديله أنا أفرمه». وعندما كان بعض النواب الوطنيين يعارضون سياسته، كان يفصلهم من المجلس أو يحل المجلس كله ويعين آخر مكانه. والسادات هو الذى أصدر بدءا من عام ١٩٧٤ القوانين السيئة السمعة تحت مسميات مزورة واستخدامات أكثر تزويرا، فهذا قانون الوحدة الوطنية وذاك قانون السلام الاجتماعى وذلك قانون العيب، والأشياء، ومحكمة القيم، إلى آخره. وفى سبتمبر ١٩٨١ قبل مقتله بشهر استضاف فى المعتقل أكثر من ١٥٠٠ سياسى من كافة الاتجاهات والأجيال والطوائف، ومن المفارقات المحزنة أن الرجل الذى بدأ عهده بإحراق أشرطة التليسجل هو الذى قال من منصة البرلمان «إحنا من خمس سنوات بنسجل لهم».

شهادة

«كان من الضرورى أن نتخلص من آثار هذه المراكز التى ظلت جاثمة فوق الصدور سنة بعد سنة تعبث بأقدار الناس تزرع الخوف فى الإنسان المصرى وتعطل العدالة وتشيع الحقد وتذيق الناس من ألوان القهر والتعذيب ما لا طاقة لهم به وتحرمهم من أهم مقومات الحياة وهى الحرية.. فأمرت بحرق جميع شرائط التسجيل الموجودة فى وزارة الداخلية.. وكان هذا رمزا لإعادة الحرية إلى الناس.. فقد أمرت على الفور بإغلاق جميع المعتقلات وتحريم الاعتقال وأعلنت أن لكل مواطن الحق فى أن يفعل أو يقول أى شىء فى ظل سيادة القانون».

أنور السادات ١٩٧٨

«البحث عن الذات» ص ٣٠٥

شهادة

«بدأت عملية الانقضاض الكبيرة فجر يوم ٣ سبتمبر بعد أسبوع واحد من عودة السادات من واشنطن حملة اعتقالات واسعة شملت ثلاثة آلاف شخص.. ولم أستطع أن أتبين حجم عملية الاعتقالات ومداها الحقيقى إلا عندما وصلت إلى السجن ضمن المعتقلين فإذا أنا أواجه فى ساحة الاستقبال الخارجية له أكبر تجمع سياسى كان يخطر على البال».

محمد حسنين هيكل

عن «خريف الغضب» ص ٤٧٢ ط ٣

- فى الفترة الساداتية برزت على السطح الدعوة التى تتخذ من اسم مصر لافتة أيديولوجية، فركزت على القول بأن الحضارة المصرية عمرها سبعة آلاف سنة وكان توفيق الحكيم هو وحسين فوزى فى مقدمة الذين دعموا الفكرة لأنها جزء من

خالد محمد خالد

بنائهم الأيديولوجي. غير أن هذا البناء في الماضي لم يكن معاديا للفكرة العربية، ولكنه في العهد الساداتي اتخذ موقعا مضادا للقومية العربية مبررا الصلح مع العدو الصهيوني.

ـ في ظل فكرك الإسلامي، كيف ترى عروبة مصر؟

* إنني أرى التاريخ البشري موكبا واحدا، قد يتكون هذا الموكب من مجموعات أو فيالق. ولكن هذا الموكب يتجه في غموض حينا ووضوح أحيانا نحو هدف بأسلوب دعاه ماركس ـ مع بعض التحفظات ـ حركة التاريخ. وقد تكون هذه الحركة هي القدر. لو أن **أخناتون** أو **حمورابي أو موسى** أو **المسيح**، كان في عصورهم إعلام متطور كالإعلام في عصرنا، لأصبح الوجدان البشري موحدا والغايات الإنسانية واحدة. لاينفي ذلك ألا يكون هناك خوارج على الموكب، ولكننا نتكلم عن المجموع. وبما أن الوسائل التكنولوجية المتطورة لم تكن قائمة في تلك الأزمنة، فقد تكونت للتاريخ ذاكرة بديلة تحتفظ بالقيم الأساسية الجوهرية في كل تشريع جيد ظهر على الأرض، وفي كل نضال سياسي جيد ظهر على الأرض، وفي كل عطاء لنبي أو فيلسوف أو مفكر مصلح ظهر على الأرض، لذلك لست أجد أي فارق يذكر بين مصر في عهدها الفرعوني أو في عهدها القبطي أو في عهدها الإسلامي. كل هذه المراحل استجابات طبيعية لحضارات متعددة تعمل لحساب المستقبل البشري. إنني أؤمن بوحدة الوجود الإنساني دون الدخول في متاهات **الحلاج**. مصر الفرعونية أورثت نفسها لمصر المسيحية، وكلتاهما ورثتهما مصر العربية والإسلامية. لذلك حين تسألني عن مصر والعروبة، أقول لك إنه أمر طبيعي، فقد دخل الإسلام مصر والعالم بصفته «نداء النجدة». وإذن فالحضارة العربية الإسلامية قد امتصت كل الحضارات المصرية السابقة عليها سواء كانت أصيلة أو وافدة. وقد أمست الحضارة العربية الإسلامية حضارة أصيلة إذ بقيت ألفا وأربعمائة سنة متصلة تشع على العالم. الأزهر أقدم جامعة. الأندلس معلمة أوروبا.

ـ هذا على الصعيد الحضاري العام، ولكن على صعيد المسألة القومية والهوية الوطنية، فلعل الأمر يحتاج إلى تدقيق أكثر. ثورة ١٩١٩ بلورت في الوجدان الشعبي الوطنية المصرية بمفهومها الحديث. ثورة ١٩٥٢ بلورت القومية العربية أي انتماء مصر إلى الأمة العربية.

* هذه تصنيفات يسأل عنها أصحابها، أما عندي فمصر هي مصر التي استقبلت التوحيد من العصر الفرعوني، وبنت حضارة شامخة، واستقبلت المسيحية فشيدت كنيسة خاصة بها، فهي مسيحية مصرية، واستقبلت مصر الإسلام من العرب، فالعروبة هي الإسلام والإسلام هو العروبة. ولولا الإسلام ماسمع الناس عن العرب، بالرغم من أن لهم تاريخا. العروبة والإسلام إذن لايزيدان مصر وقوميتها إلا وضاءة.

رأي (١)

«إن المجتمع الذي نحياه اليوم يحكم الميلاد. والذي كان ذات يوم جزءا من الأمة المسلمة الماضية، يعج كغيره من المجتمعات الجاهلية الحاضرة بشتى أشكال الانتماء وصوره. وما تفتأ الفئة الحاكمة فيه تردد على مسامع الناس في إلحاح لحوح شعارات من نوع «القومية العربية»، أو «الوطنية المصرية»، أو «وحدة وادي النيل»، أو «العالم الثالث». ولم تجد هذه الفئة الحاكمة صعوبة في العثور على من يجيدون لها صياغة الشعارات، وصناعة النظريات وتجاره الكلمات ممن يسمونهم بالمثقفين وأهل الفكر. فأسهب هؤلاء في الصياغة والصناعة والتجارة، حتى أصبحت هذه الشعارات ـ تحت مطارق الإلحاف والإلحاح ـ جزءا من الوعي البدهي العام في المجتمع، لقد أصبح في مرتبة المسلمات عبارة مثل قولهم «مصر قبل كل شيء». وبغض النظر عن السياق الشكلي للصياغة اللفظية، فإن المعنى المفهوم من العبارة يعطي إطلاقا غير مقيد لشيء مافي القبلية والقومية. إنها قبل كل شيء آخر، وفوق كل شيء آخر، وهم يقصدون بذلك ضمن مايقصدون أن العمل لمصر ـ إن صدقوا ـ مقدم عمل العمل للدين، لأن مصر بزعمهم للمصريين أيا كانت أديانهم ومللهم. أن مصر عندهم هي الأول والآخر، وهي منتهى الغايات والأهداف...

... والمسألة عندهم تتخذ شكل الصياغة التالي: إن مصر أمة عريقة، يعيش شعبها فوق أرضها منذ آلاف السنين. وهي تواجه مشكلات شتى في النواحي الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والدولية، وهي لذلك تطالب أبناءها أيا كانت أديانهم بالعمل من أجلها، حتى تتمكن من المضي قدما في طريقها نحو المجد، اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا ودوليا ليتسنى لكل مصري ـ أيا كان دينه أيضا ـ أن يتمتع بثمار مصر.

وماهكذا تصاغ المسألة في الإسلام.

... إنه هدف واحد محدود صريح «قل هذه سبيلي أدعو إلى الله على بصيرة أنا ومن اتبعني» لا إلى مصر العربية أو مصر القومية أو مصر المجد أو مصر الثورة كما سميت ذات فترة كئيبة من فترات التعاسة الجاهلية.

عبد الجواد يس ١٩٨٦

«مقدمة في فقه الجاهلية المعاصرة»

ص ١٧٨ ـ ١٨٢.

- **هل أفهم من ذلك أن العروبة والإسلام شيء واحد، أم أنهما شيئان متمايزان مرتبطان بأكثر من رباط؟**

* هناك ظاهرة يتخذها بعض الناس دليلا على أن الأديان صناعة بشرية، ويتخذها الآخرون على العكس دليلا على أن الأديان موصى بها من الله. إنها ظاهرة الأنبياء الذين ظهروا في منطقتنا. **كونفوشيوس** لم يدع النبوة في الصين. **وبوذا** اختفى ليبحث عن الحقيقة وعاد إلى قومه يقول «لاأعرف شيئا عن سر الإله، ولكنى أعرف أشياء عن بؤس الإنسان». في منطقتنا وحدها ظهر الأنبياء الكبار، والعالم كله لايعترف بسماوية الأديان إلا للأديان التى ظهرت فى هذه المنطقة.

الملحد يقول لماذا لم تظهر هذه الأديان وهؤلاء الأنبياء في أماكن أخرى. والمؤمن يجيب لأن هذه المنطقة لها ميزاتها، وقد كان الله سبحانه يقول لكل نبى عليك البلاغ وعلينا الحساب.

العروبة إذن هى الوعاء. وتأمل رسولا يتبعه مئات الملايين الى اليوم، ويستنهض حضارة شامخة مضيئة وقت ان كانت أوروبا فى أظلم العصور. إن العامل الروحى فى الحضارة هو روح الحضارة. أى أنه لو لم تكن النهضة الأوروبية رد فعل الكنيسة ومظالم البابوية، وكانت على العكس فعل إيمان بروح الحضارة لاستقطبت حولها من البشر أكثر كثيرا مما تستقطب اليوم ولتجاوز تأثيرها الجانب المادى الذى يتطور إلى اليوم، ولكنه التأثير المحدود. لاحضارة بلا ضمير. فى هذه المنطقة ظهر الرسل الذين يحملون مشاعل النور أمام العقل فالحضارة فى بلادنا لها روح وضمير من الإسلام والمسيحية وكل كلمة حق من السماء.

- **هل معنى ذلك أن حضارتنا وهويتنا القومية تحتوى على المسيحية والإسلام معا؟**

* على صعيد «الينبوع» أو النص الإلهى نعم، وعلى صعيد الحياة الواقعية التى عاشها المسيحيون والمسلمون جنبا إلى جنب فى هذه البلاد نعم وألف نعم. إن الحروب القادمة من الخارج والبلايا التى استبدت بنا فى الداخل، تؤكد يوميا ومنذ مئات السنين أن المسيحيين والمسلمين فى وطننا قد عاشوا الحياة بأبعادها المختلفة فى إطار حضارة واحدة مشتركة، شعبا واحدا وأمة واحدة.

إننا لم نعرف حكاية الأقلية والأغلبية الدينية هذه إلا من الإنكليز. بينما الحقيقة هى أن المسيحيين حاربوا فى صفوف الشعب الواحد ضد الحملات الصليبية وضد الاستعمار الغربى الحديث وضد إسرائيل واستشهد منهم مالايقل عن الشهداء المسلمين. هذا واقع. وكان **كرومر** هو الذى قال إن بريطانيا تحمى الأقباط فكان الأقباط هم الذين لعنوا الإنكليز وخطب **سرجيوس** فى الأزهر يقول «لو أن مصر احتاجت لمليون قبطى لتحريرها لما تردد المليون عن الاستشهاد». وكان الأقباط هم الذين طلبوا من سعد زغلول ألا ينص الدستور على نسبة تمثيلية لهم فى البرلمان، وكان الأقباط الذين هددوا يوسف وهبه باشا - رئيس الوزراء القبطى - أن يستقيل لأنه مرفوض من الشعب. وهكذا وهكذا.

وموقف الإسلام كنص إلهى وموقف الرسول وأخيار المسلمين يؤكد هذا المفهوم الذى أقدمه. والظلم الذى يقع هنا أو هناك كان يقع على الشعب مسلميه كميسحييه.

لذلك فنحن شعب واحد وأمة واحدة وحضارة مشتركة. وأى خروج على ذلك ليس من الإسلام ولا من العروبة ولا من مصر فى شىء.

وليست صدفة لذلك أننى كتبت «محمد والمسيح»، «معا على الطريق»، أحد أهم مؤلفاتى، وأننى وضعت فى كتابى «لكى لاتحترثوا فى البحر» هذه الآية من الإنجيل «اعرفوا الحق، ثم اتبعوه.. وسيجعلكم الحق أحرارا».

رأى (٢)

«إن المسيره التاريخية الواحدة للشعب المصرى - مسلمين وأقباطا - واختلاط دمائهم فى معارك التحرير الوطنى هى تتويج للوحدة الوطنية الراسخة ونتاج للمزاج الذى لايعرف بطبيعته التعصب ويميل بفطرته إلى التسامح ويدرك ببساطته أن الدين لله والوطن للجميع.

إن الديمقراطية هى الضمان القوى ضد الطائفية، وهى صمام الأمن ضد نزعات التعصب، كما أن اكتمال الصحة النفسية للمجتمع واختفاء التناقضات فيه هما الجو الملائم لإقرار روح المصلحة الاجتماعية بين أبناء الوطن الواحد، كذلك فإن توافر مناخ ليبرالى تتمتع فيه الآراء المختلفة بدرجة عالية من الاهتمام وحفاوة الاستقبال تمثل دعامة أساسية للوحدة الوطنية، فالمشاركة السياسية الواسعة والإحساس العميق بالانتماء للتراب الوطنى كلاهما بديل لسقطات التعصب ونوبات الطائفية .. وليذكر الجميع دائما أن مصر عرفت فى تاريخها العريق الديانات المختلفة، وكانت ملاذا لأصحاب الاتجاهات المتعددة وجرى فيها الحب والتسامح مجرى نيلها المجيد عبر واديه التليد»

مصطفى الفقى ١٩٨٢

«الشعب الواحد والوطن الواحد» ص ١٩٣

خالد محمد خالد

رأى (٣)

«إن اتجاهات تسييس الدين بالعنف والإرهاب بدأت فى مصر منذ أواخر عشرينات هذا القرن، إلا أنها وجدت منذ فترة فى تيار نشأ فى شبه جزيرة الهند ما اعتبرته تبريرا عقائديا لها، ومفاهيم مسوغة لحركاتها. وشبه جزيرة الهند منطقة المتناقضات والمتعارضات العنيفة. ونتيجة ظروف تاريخية معقدة، فقد نشأ فيها تيار إسلامى تفاعلت فيه مركبات النقص ومشاعر الاضطهاد وأحاسيس الأقليات وكراهية الاستعمار وعجمة الإسلام، فأدى رد الفعل - مع من لايدرك طبائع الأمور، ولايتعقل منطق الواقع ولايتفهم حركة التاريخ، ولايتبع أسلوب العلم ولايتشرب روح الدين - أدى كل ذلك إلى التردى فى المبالغة العنيفة والتعصب البالغ والتعالى الشديد. وبهذا انحدر إلى تصور منغلق على نفسه متقوقع على ذاته وحدها، منعطف على خيالاته وأوهامه؛ فيه جمود وحدة، هما إلى صلابة التحجر أدنى منهما إلى شدة الحق.

وقد تزعم هذا الاتجاه أبو الأعلى المودودى... وقد انتقل هذا الفهم القلق وبذات الأسلوب المضطرب إلى مصر فى الستينيات نتيجة ظروف تكاد تماثل الظروف التى نشأ فيها فى شبه جزيرة الهند، فظهر فى كتاب «معالم على الطريق»، وهو كتاب يعرض ذات التبرير العقائدى والتسويغ الحركى بأسلوب باهت، يفتقد حدة مصدره وغلظة منبعه، وإن كان ينتهى إلى النتائج نفسها. ثم ظهر هذا الفهم أخيرا فى جماعة تميزت بالحدة والغلظة والعنف الذى واكب ظهوره فى شبه جزيرة الهند، والذى ربما كان متوافقا مع هذه الظروف، لكنه على اليقين متناقض مع طبيعة الشعب المصرى متعارض مع روح الإسلام»

سعيد العشماوى ١٩٨٧

«الإسلام السياسى» ص ٢٤ و ٢٥

- والآن هناك عديد من الجماعات والتيارات الإسلامية التى يدرجها بعضهم حينا تحت عنوان الصحوة الإسلامية وأحيانا تحت عناوين الأصولية والسلفية الراديكالية وغيرها. ولقد تفضلت بمؤلفاتك عن الإسلام وعن الدولة فى الإسلام وأفضت بما قبله بعضهم ورفضه بعضهم الآخر، وفى مصر تحول تطبيق الشريعة الإسلامية إلى شعار يجمع الكل، وقد اختصر الشعار فى «الإسلام هو الحل»، فكيف تقرأ هذه المتغيرات الإسلامية؟

* كان يمكن لما يسمى بالصحوة الإسلامية أن يعود بالخير العميم على الجميع ولايزال هذا ممكنا إذا جنب الله بعض فصائل هذه الصحوة الجهل بحقيقة الإسلام، ثم جنبهم العنف فى تبليغ الدعوة أو تحقيق الشريعة. إنهم بالجهل والعنف يحملون الإسلام أوزارا هو أبعد مايكون عنها. ويغيظ أصدقائنا الذين يزورون أمريكا يحدثوننا بعد عودتهم أن التليفزيون الأمريكى وقنواته محطات خاصة يطالها النفوذ الصهيونى، وهى لاتجد الآن ماتشهر به سوى الإسلام والعنف. هذا الشباب لو عرف الإسلام حقا لطهر نفسه من هذه الأرجاس، الإسلام لايكره مطلقا على عقيدة ولا على عبادة. لا إكراه فى الدين، قد تبين الرشد من الغى. وحتى حين يكون الحاكم المسلم فى بلد ما له بعض الانحرافات عن الشريعة لايجوز الخروج عليه لهذا السبب والرسول عليه السلام قال للصحابة ذات يوم: سيكون فيكم أمراء تعرفون منهم وتنكرون، فمن أنكر فقد سلم وبرئ قالوا يارسول الله ألا نقاتلهم. قال لا، ما أقاموا فيكم الصلاة. أى مادام هذا الحاكم السيئ يترك الطريق بين بيتك والمسجد مفتوحا، فلا تخرج عليه. وتغيير المنكر بالقوة من حق السلطان وحده، وإلا بالبداهة يتحول الوطن إلى غابة. أما التغيير باللسان فمن حق الفقهاء. والفقيه هو كل من تفقه فى الدين، وليس المشايخ المعممين وحدهم. ويبقى من يغير المنكر بقلبه إذا لم يكن سلطانا ولا فقيها.

- هل قرأت بعض أدبيات التيار الإسلامى؟

* إننى أتكلم عن تيار العنف بين هذه الجماعات.. والذى يلقنهم العنف للأسف هم بعض الدعاة.. فحتى هؤلاء الدعاة ومنهم الكبار إذا سألتهم على أية صورة تريدون الحكم، يقولون لك الشورى، فتسأل: وما هى الشورى؟ يقولون مثلما كان عليه الأمر أيام **أبو بكر وعمر وعثمان وعلى**. وبذلك يلوثون عهد الخلفاء الراشدين، لأن جوهر الديموقراطية أو ضميرها كان موجودا، ولكن كيف أستطيع أن أطالب فى ذلك الوقت (صدر الإسلام) بانتخابات على درجة أو درجتين أو برلمان، ولم يكن هناك نظام ديموقراطى فى العالم كله؟ وكيف أستطيع أن أطالبه بحرية الصحافة، ولم تكن هناك حرية صحافة؟ أو تعدد أحزاب.

- ولكن ألا يختلف رأيك فى الإخوان المسلمون اليوم عن الإخوان فى الأمس حين كان «الجهاز السرى» هو سلاحهم فى تغيير نظام الحكم؟

* أرجو من أعماقى، لمصلحتهم ومصلحة الوطن ومصلحة الإسلام أن يكونوا قد طلقوا طلاقا بائنا كل عمل سرى، وأرجو أن يفهموا الشورى بمعناها الديموقراطى الحديث، وأن يلتزموا أمام الناس بوثيقة أو ببرنامج. فإننا لنرفض أن يقول لنا أحدهم إن الشورى غير ملزمة، وإلا أصبح معناها «فنطازية». ولم يحدث قط أن الرسول عليه السلام قد أعطى الشورى ظهره، حتى فى

شئونه الخاصة ولما حدث، «حديث الإفك» بالنسبة للسيدة عائشة رضى الله عنها راح يستشير بعض أصحابه فى أخص شئونه. وفى الحرب، حيث تطلب أحدث الديموقراطيات إجراءات استثنائية - بمعنى حصول رئيس الجمهورية أو رئيس الوزراء صلاحيات إضافية لا تتعارض مع جوهر الديموقراطية - بينما الرسول عليه السلام لم يطالب بمثل هذا الامتياز منذ أربعة عشر قرنا، بل رضخ لقرار الأغلبية فى غزوة أحد بالرغم من تعارضها مع رؤياه.

لذلك نحن نطلب من الإخوان أو من الجماعات أو من ينادى بالشريعة والإسلام أن يفصل لنا معنى الشورى قبل أى كلام آخر.

وثيقة

قام **خالد محمد خالد** أكثر من مرة بتفصيل وتكثيف رأيه فى الشورى. ولكنه فى ٢٨/٤/١٩٨٨ نشر فى جريدة «الوفد» هذا التفصيل على النحو التالى:

١) إن الأمة مصدر السلطات، بما فيها السلطة التشريعية فيما لايناهض أو يعارض نصا قطعى الدلالة.

٢) وإن الأمة تختار رئيسها فى انتخاب حر - لا - فى استفتاء مفروض.

٣) وإنها تختار بملء حريتها نوابها وممثليها فى برلمان حر رشيد.

٤) وإن الفصل بين السلطات ضرورة لاتنهض الديموقراطية بدونها.

٥) وإن قيام معارضة برلمانية قادرة على إسقاط الحكومة إذا زاغت وانحرفت أمر محتوم.

٦) وإن تعدد الأحزاب بلا قيود ولاكوابح من أركان الديمواقراطية.

٧) وإن حرية الصحافة، تملكا وتحريرا وإدارة، حتى يرفض كل قيد أو وصاية وكذلك حرية الفكر والرأى والاعتقاد.

يضيف **خالد محمد خالد** إلى هذا النظام الدستورى بعض المواد اللازمة:

كل قانون قائم أو قادم يخالف روح الدستور أو أحد نصوصه فإن قرار إصداره يحمل حتمية بطلانه.

* الأمة المصرية أمة واحدة، وجميع مواطنيها سواسية كأسنان المشط. وكلهم شركاء فى نفس الحقوق ونفس الواجبات.

* لما كان مجتمعنا يعيش فى ظل الإسلام منذ أربعة عشر قرنا، فلابد من أن تستعيد الشريعة الإسلامية نفوذها ويستمد المجتمع نورها متوسلين فى تحقيق هذا بالفهم المستنير والاجتهاد الحر واحترام المعاصرة.

* كل وثوب على الحكم، وكل تغيير بالقوة والعنف لنظامنا الديموقراطى المسطور فى دستورنا والمنظم لحياتنا له عقوبة واحدة هى الإعدام بعد محاكمة عادلة.

- ولكن هذا التصور لنظام الحكم، هل ترتضيه التصورات الإسلامية الشائعة الآن؟

* كنت أكتب بعض المقالات عن الديمقراطية فى «الشرق الأوسط» و «المصور» حين رد على شيخ يدعى **أحمد محمد جمال** يقول: لا ديموقراطية فى الإسلام، كيف نطبق ديموقراطية بلد كبريطانيا يزنى فيها الوزير بسكرتيرته؟ ولم أفهم العلاقة بين الديموقراطية والزنا، فالديموقراطية نظام سياسى، وقد وقع الزنا فى عهد الرسول.

- على أية حال، فقد دفعت الديموقراطية هذا الوزير للاستقالة.

* رددت عليه فقلت: ياشيخ جمال لاتبتئس، فإننى أعدك أنه يوم أن نطبق الديموقراطية فإن نجلب معها الوزير الزانى ولاسكرتيرته الحسناء.

- كيف ترى الديموقراطية فى العالم الإسلامى؟

* فى بعضه هى ديموقراطية شائهة مشوهة معوقة، وفى بعضه الآخر لاديموقراطية على الإطلاق، بل دكتاتورية سائدة. وحرية الفكر المتاحة فى مصر بلا نظير فى منطقتنا، ولكن حرية الكلمة وحدها ليست هى الديموقراطية. دستورنا الراهن لابد من تغييره أو تعديله، ولابد من إلغاء القوانين اللقيطة المعادية لجوهر الديموقراطية.

- فى ضوء رؤيتك الإسلامية للديموقراطية، كيف ترى الوضع الإسرائيلى فى المنطقة؟

* إسرائيل بنواياها وبتخطيطها المعلن دولة مغتصبة عدوانية متسعة، وستظل مفتوحة الشهية لقضم كل شبر فى أرض عربية أو إسلامية إن استطاعت. ولعلك تذكر أن **روزفلت** رئيس الدولة الكبرى قد انتحى جانبا بالملك **عبد العزيز آل سعود** وهمس فى أذنه: اليهود يوسطوننى لديك لشراء «خيبر»، واستطرد لإغراء الملك العربى: ولك ماتريد، حدد أنت الرقم. فما كان من الملك **عبد العزيز** إلا أن قال للرئيس الأميركى: ولماذا خيبر وحدها، فليأخذوا الباقى. وربما لاتعرف أن لى عبارة مشهورة بمناسبة **كامب دافيد** فقد قلت حينذاك إنه رغم قصور هذه الاتفاقية وتنازلاتها ليس فيها غير عيب واحد، هو أن الطرف الثانى فيها: إسرائيل، التى لا عهد لها ولا صدق معها.

- كيف ترى المصارف الإسلامية؟

* الإسلام يحرم الربا. والاتحاد السوفياتى وأوروبا الشرقية لا علاقة لهما

بالإسلام، ومع ذلك فهم يرون الربا استغلالا حسب النظرية الماركسية، ولكن فى التحليل النهائى ليس هناك تعامل نقدى فى العالم بلا فائدة، حتى فى الدول الاشتراكية. كل قرش يدخل جيبك أو جيب شيخ الأزهر لم يفلت من الربا. وهناك حديث صحيح للرسول كالنبوءة إذ يقول عليه السلام «يأتى على الناس زمان يأكلون فيه الربا جميعا، فمن لم يأكله صراحة أصابه من بخاره أو من غباره»، وكأنه يتكلم عن يومنا. والغريب، أو ربما ليس غريبا، إن بعضهم أودع الودائع فى مصارف أميركا وسويسرا بالفائدة. ولما سئلوا لماذا فعلتم ذلك وأنتم مسلمون أجابوا: لأن السنة كانت خاسرة ولم نرض أن يخسر عملاؤنا.

ـ البعض يأخذ عن الغرب أسوأ مافيه ويرفع فوقه راية الإسلام عاليا، ثم يستنكر ماقد يأخذه البعض الآخر من إيجابيات ويسميها بأسمائها.

* لافرق بين أن نستعير الدبابات والطائرات والتليفونات والسيارات من الغرب، بل ومختلف تفاصيل حياتنا المادية الحديثة، وإن نستعير منه النظام السياسى الديموقراطى الذى هو تطبيق مفصل ومبين لمبدأ الشورى فى الإسلام. ■

الفصول والغايات

النقد العربى وأزمة الهوية

٥٠ النقد العربى وأزمة الهوية ـ الندوة، ٧٨ وحدة الفنون.. مشابه ومفارق، رجا عيد ٨٤ اللسانيات ونظرية الأدب، أحمد درويش. ٩٠ التحولات المجتمعية والشكل الروائى، عبد الرحمن ابو عوف. ١٠٠ المقدمات الغائبة، محمد فكرى الجزار. ١١٦ أزمة الدراسات العربية المقارنة، فخرى صالح.



غسان على الضهبى

منذ مطالع السبعينيات والنقد العربى يعانى أزمة، هى أزمة تحلل البناء الاجتماعى وتماهيه دون تحديدٍ أو تفصيل. ومع صعود روح الاستهلاك لمنجز الحضارة دون المشاركة الجذريّة، ودون الاستفادة الحقيقية، أو معرفة ماهية التقدم لدى الآخر، عوامله ورؤاه، انحدر العقل العربى إلى هاوية النقل والتقليد دون التحديث.

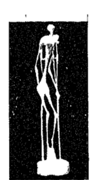
فالنقد الأدبى هو أحد أركان البناء العقلى فى عملية الإبداع، وعندما يكون متراجعًا، وغيرَ قادر على الإبداع تصبح هناك أزمة، أزمة معرفية، فالنقد هو الفكرأيضًا، يستطيع أن يشرح ويوصّل لنا رؤية الإبداع وهو مرآة الواقع الاجتماعى والسياسى والاقتصادى ودونه - أى النقد - لاتتكامل العملية الإبداعية أو الفكرية.

وإذا استطاع الناقد أن يكون له حرية النقد سواء للأفراد أو المؤسسات أو حتى نقد المجتمع نفسه يكون هناك نقد حقيقىّ وتقدم عقلىّ، ومن ثمَّ يستطيع أن يبرز أوجه عمليات التحول والتغيير فى العملية الإبداعية.

وما دمنا نرى أننا تماهينا والاستهلاك، فكان لابد أن ننهل من مناهج غربية - على وجه التحديد - دون مناهج، وهى مناهج ومدارس ألسنية ولغوية وبنيوية إلخ، كما كنا ننهل فى السابق من مدارس النقد الأيديولوجية والتى تحولت مع مرور الوقت إلى عقائد صارمة. وحتى داخل المناهج نفسها كانت هناك انتقائية وتفضيل تيار من مدرسة على تيار آخر من المدرسة نفسها كما أشار شاكر عبدالحميد فى «هذه الندوة» إلى تفضيل تيار فرويد على تيار كارل يونج وإدلر فى مدارس علم النفس دون الإلمام بكل ما أنتجته تلك المدارس لجميع التيارات النقدية/ الفكرية. ومن هنا أصبح النقد العربى عالة على الآخر، يلهث وراءه دون أن يتوقف لحظة للتأمل.

وكما أن المدارس الغربية بدءًا من المناهج التاريخية ومرورًا بالرومانتيكية وانتهاءً بالتفكيكية وغيرها نبتتْ فى مناخ معين، يتطور ضمن سياق عقلى، فإن نقله وزرعه - دون معرفة مقدماته - أدى - فى أغلب الأحيان - إلى عكس ما أراد الناقل أو الناقد.

وليس معنى هذا أن ننغلق أو أن نوصد الأبواب فى وجه التيارات الإنسانية، لكننا نودّ أن نكون مشاركين لا تابعين، وأن نكون فى قلب عملية الإنتاج، لا فى عجلة إعادة الإنتاج والاستهلاك.



ونحن فى «مجلة القاهرة» حاولنا منذ فترة طويلة أن نرصد ظاهرة غياب النقد، وغياب الناقد الكبيرالمؤثر، مع بروز القراءة الانطباعية واللغوية على حساب التحليل الدقيق والمنهجية الواضحة، ولم نلحظ أبدًا أنها مشكلة منهج أو مشكلة ترجمة لمناهج ، إنما هى فى تكوين العقل الاستهلاكى المحض الذى ساد فى العقود الماضية..

ومن هنا حاولنا أن ننشئ عددًا خاصًا بالنقد العربى - على مختلف توجهاته ودون الاقتصار على مدرسة أو تيار معين، فلاحظنا أن الحدّة فى التوجه والارتكان إلى ما يحمله الناقد من أدوات يصل به إلى التعصّب والعقائدية، وبالتالى يصبح الإبداع فى معزل عن النقد، الأمر الذى أدى إلى بروز التشتت فى حلقات الفكر والتكوين العقلى، وهذا ما نراه من مظاهر عشوائية فى كل أنظمة وطبقات المجتمع العربى. وهو ما نراه جليًا فى الكتابات الحالية.

وكان لابد من مواجهة فى شكل «ندوة» عن النقد وكان للناقد سيد البحراوى، الفضل فى تقديم الورقة الأساسية للندوة تحت عنوان «التبعية الذهنية وأزمة المنهج فى النقد العربى» وقد أثارت ورقته عديدًا من الإشكاليات والاشتباكات العقلية مما ساهم فى إثراء الندوة.

وكما قال فتحى أبو العينين - فى معرض كلامه - «إن سيد البحراوى مثقف مدفوع إلى الحديث عن التبعية الذهنية فى مجال النقد بالشعور الحاد بوطأة التأثير الآخر علينا، ليس تأثيره فقط فى مجال النقد الأدبى، ولكن تأثيره ربما على مجمل حياتنا وأسلوبنا..» ، وقد استطاع صلاح فضل أن يضيف - فى اتجاه آخر - لورقة سيد البحراوى مما جعل المناقشة أشبه بالورشة النقدية، وقد تساءل - صلاح فضل - عن موقفنا من النظريات النقدية، وموقفنا من التراث النقدى العربى، وماذا نضيف إلى الفكر العالمى من نظريات، وبذا اتخذت الندوة مسارًا آخر للنقاش، ونحن بدورنا ، حاولنا - بقدر الإمكان - أن نفتح النقاش بحرية، حتى نستطيع أن نرى واقعنا العقلى رؤية دقيقة، وإلى أى مدى نرى الآخر وما موقفنا منه ومن أنفسنا. وما طبيعة إشكالية «التبعية الذهنية» كما سمّاها سيد البحراوى، كما حاولنا أن يكون هناك تعقيبات على الندوة من نقاد «الندوة» أو من الذين لم يشاركوا فيها وقد وصلنا من «اعتدال عثمان» و«عبدالرحمن أبو عوف» ورقتان تتضمان ردودًا حول الندوة والنقد بشكل عام ويراهما القارئ منشورتين هنا بالإضافة إلى ورقة تعقيب سيد البحراوى بعد الندوة، ونحن بدونا نفتح الباب للحوار حول ما جاء فى الندوة أو فى الموضوعات الأخرى التى تصدّت للنقد العربى وإشكالياته وتطبيقاته على صفحات القاهرة. ■

«التحرير»



التبعية الذهنية وأزمة المنهج

سيد البحراوى

فى يحتل الناقد «فى العصر الحديث موقعا مهماً، ليس فقط فى الحياة الثقافية، وإنما فى الحياة بصفة عامة نظرا لطبيعة المكونات الثقافية التى تساهم - بالضرورة - فى تكوينه، وللوظيفة الاجتماعية التى يقوم بها فى مجتمعه.

فمن حيث التكوين، يجمع الناقد، فى آن واحد بين العالم والفيلسوف والفنان فهو من حيث مجال عمله فى الأدب أو الفن لابد أن يتمتع بحساسية فنية عالية، تؤهله لتذوق وتلقى ثم درس العمل الفنى أو الأدبى، وهذه الحساسية لا ينبغى أن تقل بأى حال من الأحوال عن حساسية الفنان أو الأديب نفسه، ونفس الأمر فيما يتعلق بلغته، غير أن الناقد، بحكم طبيعة عمله، لا يبدع عملا فنيا، ولكنه ينتج دراسة تسعى لأن تكون علمية منضبطة منهجية، مستفيدة من العلوم المختلفة، التى تتجاوز حدود النقد بالمعنى الضيق إلى علوم اللغة والنفس والاجتماع والتاريخ والسياسة وغيرها.

وهذا الفنان المنضبط علميا، ليس عالما فى معمل أو فى حجرة مغلقة، وإنما هو مثقف يعيش حياة مجتمعه وتوتراتها وتطوراتها بوعى وحس ومشاركة تستدعى أن يكون لديه موقف فلسفى يبطن عمله وفقه ويحدد اختياراته وتوجيهاته النقدية والثقافية المختلفة.

ويحتم هذا الموقف الأخير الفلسفى، الوظيفة المعطاة للناقد فى العصر الحديث فهو مطالب بتوجيه إنتاجه النقدى إما إلى قراء سواء للكتاب أو للمجلة أو الصحيفة أو إلى مستمعين إما فى المحاضرة أو الندوة أو التليفزيون أو الراديو. من هنا فإنه فى هذه الوسائل جميعًا، مطالب بأن يقوم بدور توجيهى، وقيادى، وبالنسبة للجمهور الذى يتلقى هذا الإنتاج سواء كان هذا لجمهور مبدعين أو دارسين أو متذوقين للفن والأدب، أو مواطنين عاديين من قراء الصحف ومشاهدة برامج التليفزيون.

بهذا المعنى، فإن الناقد هو عنصر من عناصر المؤسسة الثقافية الحديثة، وربما يكون أهم هذه العناصر، وحسب تعبير تيرى إيجلتون[1] فإن هذه المؤسسة الحديثة هى مؤسسة المجتمع الرأسمالى بتوجهاته الفكرية، وإنجازاته المادية والتكنولوجية وهذا لا يعنى، بالطبع، أن كل ناقد لابد أن يكون رأسماليا لأن المجتمع الرأسمالى الحقيقى يقوم على التعددية الفكرية مثلما يقوم على صراع المصالح الاجتماعية والطبيعية.

فإذا عدنا إلى الناقد «فى المجتمع المصرى لنحاول أن نجد فيه هذه الشروط سواء من حيث التكوين أو الوظيفة، ومن ثم الدور الذى يقوم به فى هذا المجتمع، وجدنا أن هناك أزمة حقيقية تحكم هذا الوضع عند الجذور، ولأننا لسنا هنا فى سياق البحث عن مظاهر هذه الأزمة، فإنه يكفى القول بأن أجلى مظاهرها هو الأزمة الوظيفية التى تتجلى فى عدم قدرة النقد على ممارسة الدور التوجيهى أو القيادى، على نحو فعال سواء بالنسبة للمبدعين، أو الدارسين أو للمتلقين العاديين، والدليل الواضح هو أن هناك انفصالا واضحا بين التوجيهات النقدية القائمة والإبداع المتحقق، بالإضافة إلى التخلف المطلق للنقد إلى ذيل الحياة الثقافية بصفة عامة، كذلك الأمر بالنسبة للدارسين، حيث لا نستطيع الزعم بأن التوجيهات

النقدية القائمة الآن قادرة على إقناع الدارسين من الطلاب والنقاد الجدد واستيعابهم استيعابا علميا، فى إطارها، أما المتلقون العاديون فإنهم بانفصالهم عن الحركة الإبداعية يتهمون - وهم محقون - الحركة النقدية بالتقصير فى إقامة حلقة الوصل بين الإبداع والتلقى. ولقد امتلأت الصحف والمجلات والكتب طوال العقود الماضية بالحديث عن أزمة النقد، وحاولت أن تجد لها جذورا، تمثلت فى معظم الأحيان فى عناصر أتصور أنها ليست عميقة بالقدر الكافى مثل القول بشللية إدارة المجلات والصحف، أو القول بتراخى الأجيال الجديدة من النقاد وتفاعلها، أو القول بأن المتاح من وسائل النشر غير كاف أو حتى القول بأن القمع السلطوى يمارس على النقاد فى الصحف والمجلات والوسائل السمعية والمرئية بما يعوق من حرية الناقد فى التعبير عن وجهة نظره كاملة.. إلى غير ذلك من التفسيرات المنتشرة.

ولا شك أن هذه التفسيرات، كلها أو بعضها يمكن أن يكون صحيحًا بشأن هذه المرحلة أو تلك من تاريخنا الحديث والمعاصر، غير أن تقديرى أن هناك جذورا أعمق تربط هذه التفسيرات جميعا وتتجاوزها، وتشمل مختلف المراحل فى نقدنا الحديث، وهو ما أسميه غياب المنهجية النقدية أو نقصها فى أفضل الحالات(٢).

إن ما نقصده بالمنهجية هنا، هو أن يملك الناقد منهجا متكاملا ومتسقا وواضحا، منهجا يقوم على أسس نظرية (معرفية) واضحة تحدد طبيعة الموضوع المدروس (الأدب أو الفن) ووظيفته، وتحدد أيضا ماهية المنهج ووظيفته كما تحدد أدواته الإجرائية أو وسائله التى يستطيع بها درس الموضوع، علميًا، بما يحقق وظيفة المنهج، هكذا يكون لدينا منهج تتسق فيه أصوله النظرية مع أدواته الإجرائية وتتكامل فيصبح واضح الملامح والحدود ويتمايز عن غيره من المناهج.

وبالنسبة لى أعتقد أن هذه الشروط المنهجية هى ضرورة للوجود قبل الوظيفة، فلكى يكون المنهج النقدى موجودا لابد أن يمتلك هذه الشروط، لكى يستطيع، بعد ذلك أن يمارس وظيفته ودوره فى الحياة وهى أيضا شروط المناهج التى لا تقوم إلا على التمايز، وتقديرى القائم على دراسات لعينة من كتب النقد العربى والحديث والمعاصرة أعتقد أنها عينة ممثلة، إن شروط هذه المنهجية غير متوفرة بنسبة كبيرة لأن معظم «المناهج» تنجح دائما فى المواءمة بين أسسها النظرية وأدواتها الإجرائية، ولا تستطيع العمل على الأدوات الإجرائية المستمدة من مناهج أخرى بحيث تعاد صياغتها وتعديلها لتتلاءم مع مثيلتها من الأدوات، أومع الأسس النظرية، كذلك نجد فى معظم الدراسات تلفيقا بين بعض الأسس النظرية وبعضها الآخر، ونجد أخيرا تناقضا واضحا بين المقولات المنهجية النظرية وبين الممارسة التطبيقية للناقد الواحد أو للمدرسة النقدية، ونستطيع بإيجاز شديد أن نرى المدارس النقدية الثلاث التى شهدها عصرنا الحديث بعد الإحيائية، أن كلا منها، كان يرفع شعارا جديدا، بينما هو فى بعض أسسه النظرية أو فى أدواته الإجرائية وتطبيقاته، يحمل آثارا قوية من المدرسة السابقة عليه، والتى يعلن تمرده عليها. وهذه الآثار هى من القوة بحيث تشكلك وتهدم الشعار وبعض الأسس النظرية الجديدة فجماعة الديوان ومن واكبها من النقاد «التعبيريين» ظلت فى ممارساتها النقدية وأدواتها الإجرائية بل وفى بعض أسسها النظرية، أسيرة المناحى والمفاهيم البلاغية القديمة، وأبرز مثال على ذلك هو مفهوم **العقاد** «للوحدة العضوية» الذى اعتمد عليه فى هجومه على **شوقى**، وجاء بعده من النقاد من هاجمه هو نفسه بناء عليه والمدرسة الاجتماعية التى ظهرت منذ الأربعينيات واستمرت - مهيمنة - حتى السبعينيات وقفت هى الأخرى أسيرة المفهوم التعبيرى الذى ثارت عليه والدليل أيضا، هو تبعيتها «للعضوية» التى اعتبرت أن الرومانسيين لم يفهموها، هذا طبعا بالإضافة إلى كثير من المفاهيم الكلاسيكية والرومانسية التى تجاوزت مع المقولات الاجتماعية والماركسية، أما النظريات الجديدة التى انتشرت مع موجة الترجمة منذ السبعينيات وحتى الآن مثل البنيوية والأسلوبية والتفكيكية والسيميوطيقية، فقد قدمت فى ترجمات مشوهة وغير دقيقة فى معظم الأحيان ومبتورة عن جذورها المعرفية والاجتماعية فى كل الأحيان تتجاوز هى ذاتها مع بعضها بعضا على المستوى النظرى، ولكنها على المستوى التطبيقى ارتدت إلى مجرد مقولات غير قابلة للتطبيق المفهوم أو المفيد للنص، بقدر ما فرضت تشويها للنص ذاته ولدى كثير من نقادها، كنا نجد ومازلنا - عمة الشيخ القديم فى إهاب الموضة الأوروبية الحداثية أو ما بعد الحداثية(٣).

إن هذه المظاهر وغيرها كثير تشير إلى خلل واضح فى المنهجية، لم يخل منها معظم نقادنا سواء فى النقد الصحفى الانطباعى أو النقد الأكاديمى وهذا بالطبع لا ينبغى أن ينظر إليه باعتباره اتهاما أخلاقيا لأى ناقد أولأى مدرسة، لأنه ينطبق علينا، لا كأفراد

وإنما ككيان يمثل المؤسسة النقدية أولا، وفئة المثقفين ثانيا، والتشكيلة الاجتماعية ثالثاً... فالناقد أو العالم لا يمكن أن يمتلك منهجا علميا متكاملا ومتسقا ومتمايزا في ظل تشكيلة اجتماعية تعادي هذه الخصائص جميعا كما هو الحال في مجتمعنا منذ بداية العصر الحديث، وهذا واضح على كافة المستويات الاجتماعية والسياسية والثقافية.

نحن نعيش منذ بداية العصر الحديث مجتمعا يعادي الإبداع، لأن الطبقة الوسطى التي كان عليها عبء قيادة هذا المجتمع لم تتحل بهذه الصفة نظرا لخصائصها الموضوعية التي فرضها عليها شرط نشأتها وتطوراتها، وليس هنا مجال الإفاضة في شرح هذا الشرط ولكننا فقط نشير إلى ما أجمعت عليه الدراسات التاريخية والاجتماعية (٤) من أن البرجوازية المصرية، والمثقفين فئة منها نشأت نشأة قومية مفروضة على تطور المجتمع المصري من قبل الحاكم الأجنبي وأن تطورها أخضع لمصالح المستعمر بعد ذلك، ومعنى ذلك أنها لم تنشأ نتيجة لتطور طبيعي للمجتمع المصري ولم تع جيدا طموحاته وآماله، وارتبطت مصلحيا وذهنيا منذ البداية بالنموذج الغربي في طموحها إلى تحقيق المجتمع الرأسمالي والقيم الليبيرالية والمستنيرة والعلمية أوالعلمانية، رغم بريق هذه القيم وأهميتها ألا أن وسيلة تحقيقها بمجرد نقل أو تقليد النموذج الغربي الرائد والمنتج لها، كان يعني ببساطة قتلها، لأن النقل والتقليد نقيض الإبداع والخصوصية وهما من وجهة نظري متلازمان فإن تقلد الليبيرالية أو العلمية أو الإبداع، لا يفترق كثيرا عن أن تقلد السلفية القدرية والاتباع، مادام النموذج السابق يحكمك، فلا فائدة ولا جديد، هذه الطبقة الوسطى المقلدة أسست ما أسميته بالتبعية الذهنية (٥) للنموذج الغربي في التطور، سواء في الاقتصاد أو في السياسة أو في الأنماط الحضارية المختلفة في نمط العمارة، والموسيقى، والمسرح والأدب والفن، والنقد أيضا، بل قد نبالغ ونقول أيضاً، وحتى العلم، لأن التبعية الذهنية تتغلغل في العقول، أيا كانت طبيعة إنتاجها وتقمع إمكانيات عملها وإبداعها، وتحصرها في إطار احتذاء النموذج أو النظرية المتبوعة، وهذه التبعية أخطر- فيما أعتقد من التبعية المادية أو الاقتصادية لأنها رغم ارتباطها بها يمكن أن تستمر بعد انتهاء هذه الأخيرة ويمكنها أن تكرسها وتزيدها لأنها تهيئ لها الأذهان والنفوس. على مستوى النقد يبدو لي بديهيا أن التبعية الذهنية في أعلى مجاليها لأننا لم ننتج من النظريات والمناهج التي أعلنا انتماءنا لها ورغم ملائمة هذه المناهج - على نحو ما - للمرحلة الفنية والفكرية والاجتماعية التي واكبتها فإنه لابد من إدراك أن هذه المراحل نفسها كانت نتاجا لتطور مشوه في المجتمع، تطورا مفروضا من الخارج وأن المناهج النقدية التي لم نعان معاناة إنتاجها والصراع حولها، وصلت إلينا قشورها تجاورت متساوية مع بعضها بعضاً فبدت كالموضات يمكن استبدال ببعضها بعضاً آخر كلما ظهر الجديد منها في منبعها أوروبا، وليست علما ممتدا، يتوارث حتى ولو عبر النقد الداخلي لمقولاته.

بهذا المعنى أعتبر أن تعامل نقادنا مع التراث الغربي كان تعاملا أداتيا وبراجماتيا وليس علميا ولا أصيلا وهو نموذج لتعاملنا مع الثقافة والحضارة الغربية، بل ومع الثقافة بصفة عامة: لأن مثقفينا - فيما أعتقد يتخذون من الثقافة وسيلة للوصول إلى السلطة سواء السياسية أو الثقافية وهو تأكيد للذهنية التابعة، ليس فقط للغرب وإنما أيضا للسلطة، فهي الهدف وهي العصب والباقي في كله - مهما تغايرت الشعارات - وسائل وهذا هنا المكمن العميق لأزمة النقد وأزمة الثقافة عامة. ■

هوامش:

(١) Terry Eaglet on.. the Function of outiasm. verro an nib london 1982.B -L0

(٢) راجع كتابنا: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات القاهرة ١٩٩٣.

(٣) لمزيد من التفصيل راجع فصول الكتاب السابق.

(٤) راجع على سبيل المثال كتابات كل من ريتشارد ميتشيل: استعمار مصر، وبيترجران الأصول الإسلامية للرأسمالية وسمير أمين، وفوزي منصور خروج العرب من التاريخ... إلخ.

(٥) راجع دراسات: التبعية الذهنية في النقد العربي الحديث، مجلة أدب ونقد القاهرة، أبريل ١٩٩٤.

النقـــد العـــربى .. وأزمـــة الهـــوية



نـــــــــــدوة

المشاركون

١ - لطفى عبد البديع
٢ - صــلاح فــضل
٣ - فتحى أبو العينين
٤ - شاكر عبد الحميد
٥ - سـيـد البحـراوى
٦ - وفــــاء إبراهيم
٧ - صـالح سليمـان

غالى شكرى

أرحب بالسـادة الحـاضـرين وأشكرهم وأرى أن لهـذه الندوة أهميتها فى ظل ما يلاقيه النقد العربى الآنى - والحديث الدائم عند أزمـة النقـد وأشكر سـيد البحراوى الذى كان له الفضل فى اقتراح موضوع الندوة وإعداد ورقة العمل التى تجتمع حولها اليوم وهى حول «المنهج وأزمة النقد العربى» كما أشكر «صلاح فضل» فله الفضل فى تنبيهنا إلى سؤال أساسى: هل المجلة تضطلع بتقديم وجهة نظر بعينها أم أنها تهدف لعرض وجهات النظر المتعددة والمختلفة؟ وقد كانت إجابتنا، أن هناك وجهات نظر متعددة نهدف لعرضها بما يفيد المحور المطروح. فللأستاذين عظيم الشكر وجليل الاحترام والامتنان، ونرجو منهما أن يصوغا وجهتى النظر الأساسيتين.

أشكركم جزيل الشكر على تكرمكم بالحضور وليتفضل صلاح فضل بإدارة الندوة.

«صلاح فضل»

شكراً للصديق «غالى شكرى» على هذا التقديم وتحية لجهده الخلاق ودوره الطليعى ذى الأهمية الاستراتيجية فى توجيه وتبنى أكثر التيارات النقدية سخونة وفاعلية فى الواقع المصرىّ والعربى بصفه عامة.

الحقيقة أن المنظور الذى تعقد فى ظله الندوة وهوالحديث عن مسألة المنهج فى النقد، وهى مسألة جوهرية تدعونى إلى أن أقترح بجوار الاقتراح المقدم من الصديق سيد البحراوى تصوراً مبدئياً للمحاور التى يمكن أن يدور حولها حوارنا وذلك بغية الالتزام بمنهج عند الحديث عن المنهج.

والتصور الذى أطرحه ينبثق من أن الفكر النقدى يعتمد على ثلاث منظومات.

المنظومة الأولى: هى منظومة النظريات الأدبية، وهى التى تتعلق بمحاولة الإجابة عن الأسئلة الجيوية المتصلة بجوهر الأدب وقد عرف تاريخ الفكر الأدبى العالمى أربع نظريات أساسية للأدب هى «النظرية الأرسطية»، و«النظرية الرومانسية»، ثم «النظرية الجدلية»، وأخيراً نظريات البنيوية وما بعدها.

ولكن هذه النظريات تتطلب منهجيات ومن هنا تأتى.

المنظومة الثانية: وهى المنهجيات النقدية المتولدة عن نظريات الأدب ويمكن تركيز الحديث عن هذه المنهجيات فى مجموعتين أساسيتين.

الأولى: هى مجموعة المنهجيات التاريخية وتشمل المنهج التاريخى

المشـــــاركــــون









لطفى عبد البديع — صلاح فضل — فتحى أبو العينين





شاكر عبد الحميد — سيد البحراوى — وفاء إبراهيم — صالح سليمان

التنسيقى والمنهج التاريخى الاجتماعى السوسيولوجى والمنهج التاريخى النفسى فى مرحلة من مراحله.

والثانية: - هى مجموعة المناهج اللغوية الأسلوبية ثم تبدأ منهجيات البنيوية ونجملها فيما يلى، وهى المتصلة بالبنية وتفكيكها ثم المتصلة بنظم الإشارات والسيميولوجيا ثم المتصلة نهاية الأمر بالنصّ وقراءاته.

أما المنظومة الثالثة: فهى منظومة المصطلح وهى منظومة ملتصقة بمنظومة المناهج النقدية ذلك أن كل منهج نقدى يمارس فاعليته عبر جهاز مفاهيمى، هذا الجهاز هو المصطلحات المرتبطة بكل منهج.

إذن فى هذه الحالة سنجد مجموعة المناهج السبعة وهى الثلاثة التاريخية والثلاثة البنيوية وما بعدها وبينهما الأسلوبية فاللغوية صاغت مفاهيمها ومصطلحاتها لتلخص أفكاراً عديدة عندما يُقال مثلا فى تلخيص «النظرية الأرسطية، إنها الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة، أو يطلق مصطلح الرومانسية أو الواقعية على النظريات الجدلية وما بعدها

أما الأسئلة الحادة التى تلح علينا فى الثقافة العربية على وجه التحديد نجدها متمثلة فى عدة إشكاليات هى:

- موقفنا من هذه النظريات والتطورات العالمية، مدى اشتباكنا معها وتخالفنا فى الآن ذاته.

- موقفنا من التراث المعرفى النقدى العربى، مدى وعينا بممارستنا المنهجية أولا.. وعينا بها.

- ماذا يمكن أن نضيف للفكر العالمى فى نظريات ومناهجه ومصطلحاته، هل يمكن أن نضيف إليه ونحن نعتبره وليد بيئة لم نشترك فى صناعتها؟

- اقتراب النقد من العلم، فنظرية الأدب قد انتقلت فى المرحلة الأخيرة من مجال الفلسفة والمنطق إلى مجال العلم القريب جداً من الجانب التجريبى، أصبحت نظرية الأدب ذات صبغة علمية ومناهجها مناهج علمية، العلم ليس له وطن، وليس له لغة وليس له ارتباط بثقافة - صحيح أن له ارتباطاً عند النشأة بثقافة معينة ولكنها لا تلبث أن تتلاشى هذه الروابط وتصبح إنسانية.

وفى ظل هذا الطرح يظل السؤال: هل بوسعنا عربياً أن نسهم فى نظرية المعرفة النقدية عبر منهجيات متبلورة، كيف نتكيف معها؟ كيف نعيد صياغتها؟

أم أن طريقنا هو أن نهمشها ونبحث فى المعرفة العلمية عبر الطريق الخاص بنا إذا كان هذا مطروحا فى أى سياق من السياقات؟

بهذه الأسئلة والتصورات أعتقد أننا نقارب العصب الحساس فى إشكاليات المنهج عندما يرتبط بالشخصية القومية وبتاريخ الفكر وبالروح العلمية العامة وبالإطار الإنسانى الكلى والمتدرج من النظرية إلى المنهج إلى المصطلح.

«سيد البحراوى»

أنا أشكر «مجلة القاهرة» على اهتمامها بهذا الموضوع، والحقيقة أن ورقة العمل المقدمة كتبت منذ فترة بطلب من الصديق «غالى شكرى» لتكون ورقة عمل حول «قضية المنهج وأزمة النقد العربى».

منطلق الورقة هو الاهتمام بالنقد والنقاد فى العصر الحديث، باعتبار أن

النقد العربى  وأزمة الهوية

النقد جزء مهم من المؤسسة الثقافية منوط به مجموعة مهمة من الوظائف بالنسبة لمبدعى الأدب أو بالنسبة لقرائه أو بالنسبة لدارسيه ومن هنا ينبغى أن نتوقف عند مدى قدرة النقد الأدبى العربى الحديث بصفة عامة والمعاصر بصفة خاصة على أن يحقق هذه الوظائف المختلفة بالنسبة للمبدعين والقراء والدارسين؟

بمعنى أن هناك كمًّا من التوجهات الإبداعية العديدة فى الواقع الأدبى غير موجودة من قبل النقد، فالتوجهات الأدبية العامة ومراجعاتها وتوجيهها. ـ وأعتقد أن هذه مهمة ضرورية من مهام النقد ـ هى غير موجودة، بحيث نستطيع أن نقول إن الصلة بين النقد والإبداع محدودة جداً.

أيضاً النقد يفتقد القدرة على أن يكون صلة بين النصوص الأدبية وبين القراء ذلك أن المساحة المحددة له فى الصحف والمجلات قليلة جداً وطبعًا المساحة أقل فى وسائل الإعلام الأخرى ولذلك نجده محصوراً داخل قاعات الدرس فى الجامعات.

الوظيفة الأخرى المهمة المفقودة هى الوظيفة الأكاديمية مثلا نحن نفتقد تاريخ كامل للأدب العربى كما هو موجود فى كل اللغات ، نحن نفتقد القواميس والمعاجم الأدبية، نحن نفتقد معاجم الأدباء. وأنا هنا أوسع مفهوم النقد ليشمل الدراسة الأدبية بشكل عام والتأريخ إلى آخره.

هذه الأزمة من وجهة نظرى لها مجموعة من الجذور بعضها مباشرة مثل:

أولا ـ عدم تبلور المشاريع الأدبية للمؤسسات الثقافية، فمثلا نجد المجلات المختلفة تتبنى المشروع النقدى لرئيس التحرير أو لمجلس التحرير وحينما يتغير مجلس التحرير أو رئيس التحرير يتغير المشروع النقدى إذا كان لهم مشروع نقدى.

ثانيًا ـ عدم الارتباط بالإبداع بقدر الارتباط بالموضات النقدية فى الغرب، بمعنى أن الهم الأساسى للناقد فى العالم العربى المعاصر ليس هو متابعة الحركة الإبداعية واستكشاف توجهاتها وثورتها بقدر ما يكون همه الأساسى اكتساب الأدوات الجديدة التى تقدمها الدراسات الأوروبية.

ثالثا ـ قصور المنهجية بمعنى أن الناقد يعلن أنه ينتمى لمنهج معين لكن فى الحقيقة عندما نتأمل مقولاته النظرية، وعلاقاتها بعضها بعضًا نجد أن هناك عدم توافق بين مقولاته النظرية داخل المنهج الواحد، مما يشير إلى أنه يجمع مقولاته من مناهج مختلفة، لا يستطيع أن يغربلها ويصفيها بحيث تكون منهجاً متوافقاً مع بعضه بعضاً.

الأخطر من ذلك أننا نشهد انتقال النقاد من منهج إلى آخر ببساطة شديدة فيمكن للناقد أن يبدأ بالمنهج الاجتماعى ثم يتحول إلى البنيوية ثم إلى الأسلوبية دون أن يشعر هو نفسه أو يشعر القراء أنه أحدث شيئًا خطيراً. وهو من وجهة نظرى أحدث شيئا خطيراً.

الجذر العميق لهذه الجذور الثلاثة المباشرة هو ما أسميه **«بالتبعية الذهنية»**.

وأحب أن أوضح لماذا اخترت بالتحديد مصطلح التبعية الذهنية لأنه يقال مثلا التبعية الثقافية أو الفكرية، وأنا أرى أن مصطلح الذهنية أكثر دقة فى صياغة المشكلة التى أريد أن أطرحها، فالذهن هو القوة الأساسية فى الإنسان التى تجمع بين العقل والنفس.

وهذه التبعية ليست عيبا خلقياً وليست شيئاً دائماً وإنما هى متحولة ومتغيرة.

وهذه التبعية راجعة من وجهة نظرى إلى بدايات العصر الحديث والنشأة المشوهة للطبقة الوسطى المصرية منذ عصر محمد على، لأنها كانت نشأة مفروضة من الخارج، إذا جاز التعبير، فهذه الطبقة لم تكن تطوراً طبيعيًا للمجتمع بقدر ما كانت مرتبطة بمصالح الحاكم التى كانت متعلقة بالنموذج الغربى، وبالتالى تكونت ذهنية أسميها الذهنية التابعة للمثقفين المصريين كجزء من الطبقة الوسطى بصفة عامة، هذه التبعية واضحة فى النقد الأدبى وفى أنماط الحياة أيضاً كأنماط العمارة وأنماط

الملابس، وهذا واضح جداً فى الانفصال الحادث بين المثقفين وبين طبقات المجتمع، وبخاصة الطبقة الشعبية، وأزعم أنه حادث بين المثقفين أنفسهم فهم يعيشون أشياء ويقولون أخرى.

ولكن خطورة المسألة فى مجال النقد هى أننا لا نحدث ما يسمى بالتراكم المعرفى، أى أننا ننتقل من مدرسة إلى أخرى دون أن ندرك العلاقات التطورية الطبيعية بين هذه المدارس، فننتقل من الكلاسيكية إلى التعبيريه دون أن نكون تعبيريين حقا، وكذلك الحال بالنسبة للواقعية.

وعدم التراكم العميق هذا يؤدى إلى عدم القدرة على تحقيق القطيعة المعرفية الدقيقة بمعنى أننى آخذ الأشياء المفيدة من المدارس السابقة، ثم أضعها فى إطار النظرية الجديدة. بحيث تكون متلائمة ومتسقة معها تماما، وهذا معناه أننا وقعنا فى إطار التلفيق بين المقولات والمدارس المختلفة.

وقعنا فى إطار الفصل بين الشعر والحقيقة وبين النظرية والتطبيق، وبين النظرية النقدية والواقع الذى نعيش فيه، وبالتالى نفتقد القدرة على أن نحقق الوظيفة الضرورية للنقد الأدبى كما قلت.

قبل أن أختم كلامى أريد أن أقول بعض الجمل المهمة حتى لا تختلط الأمور، أو حتى لا يبدو أننى ضد الاستفادة من النقد الأدبى من أى مكان فى العالم، أنا مع الاستفادة وأنا مستفيد بالفعل، وربما هذا واضح فى كلامى وفى كتاباتى ولكنْ ثمة فارق بين التبعية والاستفادة. أنا أدعو إلى الاستفادة من أى نقدسواء كان حديثا أو قديما بشرط أن أكون واعيا باحتياجاتى وأن أكون مستقلا فى تحديد هذه الاحتياجات. وفى تحديد الجهة التى أستفيد منها دون أن يكون مفروضا علىّ من أى أحد آخر. هذا يكون معناه الاستقلال الذهنى للشخصية المستفيدة، وأنا أزعم أن هذا غير متحقق فى كثير من نقادنا العرب.

لست أدعو إلى الانغلاق إذنْ ولست أدعو إلى ما يسميه العرب نظرية نقدية عربية، أنا أدعو أن يساهم النقاد العرب فى النظرية النقدية العلمية - إذا كان النقد أصبح علما - وهذا فيه مشاكل حتى الآن. على العموم هو يتجه أن يكون علما وأنا أرحب بهذا الاتجاه وأدعو إليه - لكن أريد أن يساهم النقاد العرب فى النظرية النقدية العلمية، والإنجاز النقدى بالمعنى العلمى فى العالم، وبدل أن ينقل ويتبع ما يقدمه الآخرون، عليه أن يستوعب جيدا وعليه أن يتعامل معه فى ظل احتياجاته هو، وفى ظل إبداعه هو ثم يقدم مساهمته التى تعبر وتجسد الاحتياجات الحقيقية للإبداع وللثقافة العربية وبدون هذا لن تكون هناك مساهمة عربية.

وأعتقد أن هذا مطلب ملح فى ظل التطور الحديث وفى ظل ثورة المعلومات التى تفرض كثيراً من الاتصال بين أجزاء العالم بعضها ببعض، وما لم نكن قادرين على أن نستفيد جيدا من هذه الثورة دون أن نستسلم لها بالتأكيد، فإنه سوف يقضى علينا تمامًا ثقافيًا إن لم يقض علينا وجوديًا فيما بعد.

وحتى لا تدور المناقشة فى إطار عقيم كما حدث من قبل وأعتقد أنها لم تكن مفيدة تماما أعتقد أن المفهوم النظرى عن التبعية الذهنية يحتاج إلى مناقشة، مسألة الأدلة التى أقدمها على هذه التبعية فى النقد العربى سواء بالنفى أو بالإثبات.

أن تثرى المناقشة والحوار هذه النقطة سواء بالنفى أو الإيجاب.

صلاح فضل:

شكراً «سيد البحراوى» على هذا العرض الضافى، الذى قدمه للإشكاليات التى يراها محيطة بالعملية النقدية العربية. بصفة خاصة ومظاهر الأزمة والقصور فى متابعتها خاصة فيما يتجلى فى منظوره الخاص بالتبعية الذهنية، وأريد أن أفتح دائرة الحوار وأؤجل تعقيباتى إلى أن أسمع ما تطرحونه من منظورات متقاطعة أو متوازية مع ما قدم.

فليتفضل الناقد شاكر عبدالحميد.

شاكر عبدالحميد:

فى البداية أشكر «مجلة القاهرة» والقائمين عليها ثم أشكر الناقد صلاح فضل وسيد البحراوى على المساهمات القيمة.

أركز حديثى فى مجموعة من النقاط الصغيرة:

يتعلق أولها بمفهوم التبعية الذهنية التى تحدث عنها سيد البحراوى، أولا فى تعريف الذهن بأنه قوة تجمع بين العقل والنفس هو تعريف غامض ويحتاج إلى توضيح أكثر. لأن العقل هو جزء من النفس، وفى الوقت نفسه الذهن فإن أصبح مفهومًا من المفاهيم الغامضة والآن أصبح يستخدم بدلا منه مفهوم المعرفة ومفهوم الأسلوب المعرفى الذى هو وسيلة لاكتساب المعرفة، ووسيلة للتعبير عنها، والأسلوب المعرفى يجمع بين العقلى والوجدانى.

فإذا كنا نتحدث عن ذهنية عربية كما تتمثل فى نشاطات عديدة وكما تتمثل فى النقد وهو الموضوع الذى نهتم به الآن، أعتقد أن جزءاً كبيراً من المشكلة هو كيف نكتسب المعرفة؟

فالمعرفة التى نكتسبها؟ وسيلة انتقائنا لهذه المعرفة؟ وسيلة تشغيلنا لهذه المعرفة؟ ثم وسيلة التعبير عن هذه المعرفة؟

النقد العربى  وأزمة الهوية

فمفهوم الذهن مازال شيئا غامضاً وأيضاً مفهوم التبعية، فأنا لا أعتبر التبعية فى حد ذاتها شيئا معيبا، التبعية تكون معيبة إذا استمرت وأصبحت سمة، وفى هذا أتفق مع سيد البحراوى من حيث الاستمرارية لهذه التبعية.

أعتقد أن التبعية تكون ميزة إذا نظرنا إليها على أنها تبعية تنافسية وليست تبعية مرآوية، بمعنى أنه إذا تحدثنا عن المحاكاة على أنها مرآوية سطحية حرفية فهذا مرفوض، إذا تحدثنا عنها على أنها تنافسية، أى أننى أستفيد وأعرف ثم أضيف وفى داخل هذه الدافعية للإضافة.

والمثال الذى يرد إلى الذهن مباشرة هو اليابان بعد الحرب العالمية الثانية عندما كانت ترسل البعثات والأفراد إلى أوروبا وأمريكا لاكتساب المعرفة بطرائق مباشرة وغيرمباشرة وبطرائق شرعية وغير شرعية، ثم تعود بهذه المعرفة وأضيف إليها ما نحتاجه فى الثقافة العربية وفى النقد بشكل خاص نحتاج إلى هذه المحاكاة التنافسية.

المحاكاة هنا قريبة بشكل من التبعية غير أن المحاكاة أقل ظلالا من الناحية الأخلاقية، ليس فيها هذه الإدانة الموجودة فى مفهوم التبعية. إذن فمفهوم التبعية الذهنية يحتاج إلى مراجعة.

أعتقد أن جزءاً كبيراً من المشكلة يتمثل فى أننا نفتقر إلى روح الفريق حتى فى النقد، إن كل ناقد يعمل بمفرده ويظن أن ما يقدمه هو النقد فى حين أننا لا نجد حتى الآن - فى حدود معلوماتى - محاولات لنقد أحد الأعمال الإبداعية بشكل جماعى، يعنى لو افترضنا أن اجتمعنا حول رواية أو حول ديوان أو مجموعة قصصية سيكون جماع مناهج ومن أطر معرفية مختلفة وبحثنا أو أقمنا ما يسمى بالمائدة المستديرة النقدية حول هذا العمل. أعتقد أن هذا يمكن أن يفيد فى الخروج من المشكلة، فليس لدينا روح الفريق فى مجال النقد، هل يمكن أن نصل من خلال هذا التشظى والتفكك إلى ما يسمى بعلم النقد؟.. لا أستطيع أن أقول إن هذا يمكن أن يحدث .. لماذا؟

لأن علم النقد هو علم يلتزم بمنهج، والمنهج فى تعريف بسيط هو خطوات منظمة فى سبيل الوصول إلى حقيقة، هذه الخطوات المنظمة كيف نتفق عليها ولدينا كل هذه المناهج، وكل هذه الطرائق وكل وجهات النظر هذه، هل يمكن أن نصل فعلا إلى ما يسمّى بعلم النقد، أم يمكن أن نصل إلى نوع من الاتفاق على أن هذا نقد وهذا ليس نقدا.

ليس لدينا حتى الآن مجلة للمتابعة النقدية، لدينا مجلات للنقد ولكن ليس لدينا مجلات للمتابعة النقدية يمكن أن تحل بعض هذه المشكلات.

ففى ضوء هذا نجد القضايا التى أثارها الصديق سيد البحراوى مثل خروج النقاد من منهج إلى منهج أو من نظرية إلى نظرية، أعتقد أن هذا يرجع إلى غياب الرؤية وهذا ليس عيبا إذا كان مبنيا على اتساع الأفق وتعدد الرؤى والإضافة والتجدد، أما المحاكاة الحرفية فأعتقد أنها شيء غير مقبول، لن أضيف كثيراً إلى ما قاله «صلاح فضل» فى مسألة أن هناك مناهج تاريخية ومناهج نصية أو أسلوبية أو غيرها ولكن يمكن أن أضيف أنه فيما يتعلق بعلم النفس يوجد أكثر من مدرسة ولكن ما عرفناه وقدمناه نحن هى مدرسة فرويد وتتمثل بشكل خاص فى كتاب التفسير النفسى للأدب لعز الدين إسماعيل. ولكن ماذا عن مدرسة الأنماط، أو النماذج الأولية. ماذا عن المنهج أو الأسلوب الموضوعى فى دراسة الأدب، ماذا عن لاكان وماذا عن غيره من الباحثين أو أصحاب النظريات وذلك لأنه حتى كثير من المتخصصين فى العلوم الإنسانية والاجتماعية ينظرون إلى النقد نظرة (متدنية) لأنه شيء يتعلق بالفن، والفن أقل درجة من العلم المضبوط الكمى الرقمى الإحصائى الذى يجب أن يكون صارما، فجزء من هذه القضية هى نظرتنا إلى النقد حتى بين المتخصصين فى العلوم المختلفة.

صلاح فضل:

شكراً لشاكر عبدالحميد، وأظن أنه قد بدأنا فى تشكل وجهات النظر المتعددة، إذا تصورنا أن العملية النقدية تتطلب دائمًا قدراً محسوباً من الأيديولوجية وقدراً محسوباً من المنهجية

العلميـة، وبمقدار مـا يظهـر فى العمل النقدى من أيديولوجيـة أو منهج علمى يمكن أن نطرح عليـه إمكانيـات عـمل الفـريق لأن هذا الفـريق يمكن أن يقـوم على أسـاس أيديولوجى ويمكن أن يقـوم على أساس علمى.

إذا كان على أساس أيديولوجى فهناك فريق واع فى العمل كما كان الحال فى النقد الماركسى مثلا، كان يتم ممارسته بروح الفـريق انطلاقـا من أيديولوجيـة محـددة، لكن إذا كـان على أساس اتبـاع مسالك علمية، فالمنهج العلمى لا يحتاج إلى الجماعة بقدر ما يحتاج لقوة التمثل ثم التطبيق، كل فرد حينئذ يصبح منظمًا دون أن يعلن ذلك لهذا الفريق العلمى فى جملته.

أريد أن أعقب على فكرة وردت وهى فكرة التـحولات، التى تفضل بها **شاكر عبدالحميد**، من أن هذه التـحولات إذا كـانت تجليـا لنوع من النضج المعـرفى والتـراكم فى خبـرة الناقد فـإنه شىء لا غبار عليه لأننى لا أظن أنها تتم بهـذه البساطة، أعتقد أن إدراك التطور الطبيعى الناضج فى المعـرفـة الإنسـانيـة وفـهم عملياته العميقة يجعلنا نتأكد من أمرين:

الأمر الأول: أنه لا يوجد ناقد يُعتد به اقتصر عمله على مجرد أن يكون ناقلا لأن النقل نفسـه تمثل وإعـادة صيـاغـة ويخضع لرؤية، فأنا لدىّ عشرات البدائل والاختيارات لكى أنقلها، علىّ أن أختار منهـا شيئـا يمر بمصـفـاتى الأيديولوجيـة واللغوية، والعقلية حتى لو كنت مترجمًا مـجـرد مـتـرجم فضلا عن الذى يركب منظورًا، فالنقل هنا هو عـملية اسـتـزراع وليست عملية تجارة فكرية، والاستزراع فى وصفه الحقيقى يؤدى إلى نقل مفاهيم وتصورات وتنميـتها فى التربة الثـقـافيـة للناقل الذى يقوم بذلك، أى أننى أميل إلى اعتبار أن كبار النقاد العرب فى المراحل التاريخية منذ بداية عصر النهضة حتى الآن قاموا بتمثل كامل وإحداث عمليات تركيبيـة بالغة الإتقان والمهارة وقدموا بالفعل طبقا للحاجات التى يستشعرونها.

أى أن الشروط التى تفضل بوصفها وتحليلهـا الصديق «**سيد البحـراوى**» متحققة بالفعل فى النقاد الذين يستحقون هذه الكلمة وذوى الفـاعلية والتـأثير فى حياتنا الفكرية، لأن قابلية الاستزراع ثم التكيف البـيـئى ثم التنمـية ثم تركـيب المفاهيم ثم اختبارها بصفة عـميقة من الأعمال الإبداعية، لأنه ليس هناك منظّر فى الهــواء، هو منظر ودائم القــراءة والاطلاع والتعليق والتطبـيق وممارسـة النقد للأعمال الإبداعية، كل هذه العملية تجعل ما يحدث لدينا حقيقـة يكاد يكون مستكملا تاريخيا.

كما أن التطور التاريخى ليس عشوائيًا ولا عبثيًا وجـهود كبار النقاد ممن بقى أثرهم وعلمـونا ونحن اسـتـمـرار لهم لم يذهب عبثا.

أريد أن أشير إلى هذا التـأطير للفكر النقدى فى مراحله الأيديولوجيـة، والفكر النقدى فى مراحله العلمية التى أبقت نسبًا من الأيديولوجية، يجعل اختلاف وجهات النظر طبـيعيًـا ومـشروعًـا وضروريًا بل وصحيًا.

فـيـمـا عـدا ذلك أظن أن بوسعنا أن نصب حديثنا أكثر عن تصورنا للمستقبل بقـدر مـا نتـحـقق من إدانة الماضى أو من تحليل ما حدث فيه لأن هذه التحليلات تخضع لوجـهات نظر متباينة، ربما يكون من المفيد أن نستشرف ماذا نفعل؟

سيد البحراوى:

قد يكون من المفيد أن نتفق أولا على نقطة أوليـة وهى هل لابد لكل ناقـد من منهج أم لا؟ يعنى أتصور أنه لابد من الإجابة عن هذا السؤال.

فكلام **شاكر عبدالحميد وصلاح فضل** يتجه إلى أنه لا مانع من أن الناقد ينتقل من نظرية إلى نظرية أو من منهج إلى منهج، وهل هذا غير صحيح أو غير مناسب لكى يقوم الناقد بوظيفته دون أن يكون له منهج؟

صلاح فضل:

هو بالضـبط مـا أشرتُ إليـه أنا من ارتباط النقد إما بالأيديولوجية أو بالعلم، هو فى صلب هذا التساؤل الذى تطرحـه لأنه عندمـا يرتبط النقد بالأيديولوجـيـة يصبح عـقيـدة، مـجمـوعـة من المبادئ المذهبـيــــة، وعندئذ التـخلى عن الأيديولوجية يمكن أن ينظر إليه على أنه شىء معيب.

أما بالنسبة للمنظومة العلمية منها ففى داخلها صيرورة تطورية.

وفاء إبراهيم:

أنا كمشتغلة بعلم الجمال، بالنسبة لما يثيره **سيد البحراوى** أريد أن أقول إن أزمــة النـاقـد هى أن تحـدد فى منهج ويصبح له منهج واحد لأن العمل الفنى نفسـه ثرى جدا وكل عـمل فنى يفرض عليك منهجا.

فـمـثـلا **نجيب محـفـوظ** كل من تعرضـوا لأعـمـاله اسـتـخـدمـوا المنهج السيسيولوجى، بمعنى أنهم يأخذون فترة تاريخية يحللونها اجتماعيًا وقيميًا ودينيًا وسياسيًا.

ولكن هذا الناقـد نفسـه يتناول عـمل فنى **لإدوار الخـراط أو بهـاء طاهر** وبخاصة قصصه الرمزية مثل «أنا الملك جئت»

فـقـصـتـه «أنا الملك جـئت» مليـئـة بالشفرات وتحتاج إلى فك رموزها.

النقد العربى وأزمة الهوية




وأرى أن النقد عندنا قاصر جدا وأنا آسفة أن أقول هذا، لأن النقد ليس مجرد الحرفية الإجرائية للأعمال الأدبية، أنا أفهم النقد كعملية معرفية، موقف معرفى للعقل وهذا هو الفرق بيننا وبين الغرب، لأن العملية النقدية كما تفضل **شاكر عبدالحميد** هى جزء من الذهن ولذا فالناقد عندنا يفتقر للمصداقية النقدية أى أنه يفتقر فى آلياته إلى النقد فمن الممكن أن يكون هناك ناقد للعمل الفنى دون أن يكون ناقداً للدين أو للمجتمع أو لنفسه، ويصبح النقد جزئية صغيرة فى حياته وليست أبدا موقفاً.

فتحى أبو العينين:

أريد أن أحيى مجلة «القاهرة» وأحيى الحاضرين، وأشكر بصفة خاصة «**صلاح فضل**» على المقدمة الضافية التفصيلية التى بلا شك تقدم أو تفتح أبواباً واسعة أمام الحوار الذى يمكن أن يدور بيننا لأنها تناولت مسائل عامة طافت بمسألة المنهج ومسألة النظرية ومسألة المصطلحات، لكنها أيضاً بالإضافة إلى ذلك انتهت إلى الإلحاح على ضرورة تشخيص موقفنا سواء من التراث أو من ممارستنا البحثية الراهنة أو من التطورات الحادثة فى الساحات النقدية على مستوى العالم وفى النهاية تسأل **صلاح فضل** عما يمكن أن نضيفه إلى هذه الساحة.

الأبواب أيضاً فتحت على مصراعيها من خلال التقديم الذى تفضل به الصديق **سيد البحراوى**.

والحق أن هذا التقديم بالنسبة لى جديد ولكنه أيضاً ليس جديداً، لأننى قد استمعت فى الندوة التى قدم فيها **سيد البحراوى** ورقته حول «التبعية الذهنية» فى مجال النقد الأدبى العربى».

ولكنى أشعر أن **سيد البحراوى** اليوم أضاف ما كنت أشعر أنه غير موجود فيما استمعت إليه من قبل حول هذا الموضوع كما طرحه أو كما نشره فى مجلة أدب ونقد أو فى كتابه المتميز «فى البحث عن منهج».

أنا أظن أن مثقف مثل «**سيد البحراوى**» مدفوع إلى الحديث عن التبعية الذهنية فى مجال النقد بالشعور الحاد بوطأة التأثير الآخر علينا ليس تأثيره فقط فى مجال النقد الأدبى ولكن تأثيره ربما على مجمل حياتنا وأسلوبها، على تفكيرنا على نظمنا المعرفية والثقافية بصورة تكاد تهدد قدرتنا على الابتكار والإبداع وتؤسس بنية أو انجذاباً نحو الآخر والدوران فى فلكه بالإضافة إلى ذلك فإن «**سيد البحراوى**» يشترك مع مثقفين آخرين فى الشعور بالفشل الفعلى فى تطوير مناهج ملائمة للتعامل مع الظواهر الاجتماعية والثقافية مما يفضى إلى أزمة.

ما سمعناه اليوم منه هو تعبير عن الشعور بهذه الأزمة التى تشغله وتشغلنا أيضاً جميعاً، ولكن بطرق مختلفة، ومن هنا أفهم محاولة التشخيص التى قدمها **سيد البحراوى** فى ضوء هذا الإحساس.

لكنى سوف أتوقف عند مجموعة نقاط:

النقطة الأولى: تتصل بمفهوم التبعية الذهنية كمفهوم، كمصطلح، مفهوم التبعية تأسس فى مجال العلم الاجتماعى والعلم الاقتصادى الذى برز أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات للإشارة إلى علاقات معينة وآليات لعلاقات غير متكافئة بين قوى اقتصادية وسياسية فى العالم أفرزت تقدما بفعل عوامل كثيرة وبين كيانات سياسية واجتماعية أخرى مازالت تعيش حالة من التخلف.

وأصحاب نظرية التبعية فى مجال الاقتصاد ربطوا بين تقدم المتقدم وتخلف المتخلف، وأيضاً فى مجال العلوم الإنسانية وفى مجال التأثر بالنظم المعرفية فى مجال هذه العلوم والنظريات، ولكن حين ننتقل إلى توظيف هذا المفهوم فى مجال معرفى معين، فى مجال النقد الأدبى ونستخدم صفة الذهن أو صفة الذهنية لإلحاقها بالتبعية يصبح الأمر محتاجاً لبعض التدقيق، لأن التبعية فى مجال الاقتصاد أو السياسة نجد ثمة طرفا يؤسس آليات معينة يهدف من ورائها إلى أن يكون هو المتبوع والآخر هو التابع، والتأثير فى العلاقات الدولية من أجل تحقيق أهداف ومصالح معينة فى هذه المجالات.

لكنى لا أتصور أن الغرب ـ وأنا أقول هذا الكلام لأن الصديق **سيد البحراوى** استخدم كلمة فرض ـ يجلس ويؤسس

نظريات فى ساحة النقد الأدبى ويوظفها للتعامل مع إبداعاته ويطورها بهدف أن يصدرها إلينا، هذا معناه أن الأزمة - إذا كان ثمة أزمة - تصبح أزمتنا نحن وليست أزمة الغرب، هى مشكلتنا نحن ولذلك أنا لا أتفق معه لأنه استخدم بعض التعبيرات مثل «مفروض علينا»، مفروض علينا ممن؟ ربما يقول لنا أنا لا أقصد الغرب لكنى أقصد السلطة فى الداخل - أو عوامل معينة أو ظروف معينة يعيش فيها المثقف العربى أو الناقد العربى تجعله مدفوعًا ذاتيًا إلى تبنى نظم معرفية أو نظريات نقدية يتأثر بها بشكل أو بآخر.

وهناك مسألة أدعو سيد البحراوى أن يعمقها فى دراسات مستقبلية، هى ربطه الجميل بين ما لحق التطور أو التشكيلة الاجتماعية فى بلادنا فى العصر الحديث من تطور خاصة ما حدث بين الطبقات أو الفئات أو تشكل الشرائح الوسطى المتعلمة التى أفرزت المثقف الحديث، واستجابة هذا المثقف الحديث لما ينتجه الآخر لأن هذا يعكس إحساس هذا المثقف وشعوره نحو الآخر الذى جاء إليه بوجهين: الوجه القبيح يمثله بالقمع والقهر والحرب، ثم الوجه الآخر الحضارى المتمثل فى إنتاج معرفة ومنهج ونظريات وإبداعات وابتكارات فى مجال الفن والأدب إلى آخره، مما لا يمكن معه أبدًا أن نتنكر له، إذا كنا بصدد تحديث مجتمعنا على مختلف الأصعدة التى نعيشها.

ولذلك فأنا سعيد لأننى كنت أشعر فى المرة السابقة أن سيد البحراوى يصدر حكمًا نهائيا وعامًا على أجيال النقد الأدبى الحديث كلها بأنها أجيال وكأنها محقونة بداء التبعية، إذا كنت قد شعرت بهذا حين قرأت البحث الذى قدمه من قبل، أو كأن التبعية هى عنصر من العناصر التى تركب منها الجينات لدى النقاد العرب، وهو يردف ذلك بقوله: إن المثقفين المصريين فى العصر الحديث كلهم مستأنسون تحت مظلة السلطة، عاجزون عن الخروج من ساحتها وهم دائما عاملون فى إطار مشاريعها وليس لأى منهم أو لأى جماعة مشروع نقدى أدبى متميز، وكنت قد شعرت أن هذه أحكام مطلقة وعامة ينبغى التخلى عن جزء كبير منها.

ولحل هذه الأزمة لابد من العودة إلى الماضى، وأنا هنا أتعرض لكلمة صلاح فضل من أنه علينا ألا نتوقف عند الماضى، ويجب النظر إلى المستقبل، أنا أتفق معه بطبيعة الحال إلى ضرورة تحليل الحاضر والنظر إلى المستقبل.

ولكن ما يحدث فى الحاضر وما يمكن أن يحدث فى المستقبل هو مكتوب على جبين الماضى، يعلى الحاضر هو إفراز لعوامل وآليات معينة شهدها الماضى فى أى مجال من المجالات.

وليكن مجال الثقافة والنقد الأدبى وبالتالى ما نحن فيه، وما يراه سيد البحراوى من أنه أزمة أو عطل وظيفى له تجلياته المختلفة فى الناحية الأكاديمية فى علاقة الناقد بالجمهور. وفى علاقة الناقد بالنص إلى آخره، وهذه ليست بنت اليوم وقد حاول فى بحوثه أن يدلل على ذلك.

أقول إنه لابد من الرجوع إلى الماضى فى محاولة تحديث فكرنا وثقافتنا ومجتمعنا.

ففى اللحظة التى حدث فيها الصدام بين مجتمعاتنا التى قد عاشت قرونا من الركود فى مجال الثقافة والفكر عموما وفى مجال النشاط المجتمعى وفى مجال نشاط الفئات والطبقات المختلفة فى المجتمع، فى اللحظة التى حدث فيها هذا الصدام لم تكن أوضاعنا الثقافية قادرة على إفراز أنساق فكرية تتعامل مع مختلف الظواهر التى انفتح فيها مجتمعنا لتطويرها ولاستقبالها أيضا من خارج الحدود لماذا؟

لأن العهد كان قد بعد بيننا وبين آخر الإنجازات الفكرية ربما كان ابن خلدون هو الرمز عليها فى القرن الرابع عشر الميلادى.

ولكن الآن علىّ أن أنجز أنساقًا معرفية وأنساقًا فكرية وثقافة وقيمًا ونظريات ومصطلحات لكى أتعامل مع الفن والفكر والأدب أو مع الظواهر الاجتماعية والثقافية المختلفة. ما هو رصيدى؟

هذا هو السؤال الذى يجهله المثقف العربى والمصرى بصفة خاصة فى عصرنا الحديث بدءاً من الطهطاوى ثم الأجيال التى تليه.

هنا أقول إن بذرة الأزمة قد تشكلت فى لحظة الإحساس بوطأة الآخر الحضارى الغربى، الإحساس ببعد الرصيد بينى وبينه.

ولكن لم يكن البديل أن التفاعل مع الغرب والتأثر به هو أن أقيم العزلة، وأضع الحواجز بينى وبين المنجزات التى تتم على الساحة العالمية وخاصة فى ظل علاقة متكافئة بين الغرب الذى كان قد قطع شوطاً قدره أربعة قرون من التقدم وبيننا نحن الخارجين من عصر الركود كما ذكرت.

الأزمة هنا تتجلى فى كيف كان يمكن أن نزاوج بين إنجاز قدمه أباؤنا وأجدادنا فى مجال مثل مجال النقد العربى وبين تيارات لا يمكن إغفالها ولا يمكن أن أغض الطرف عنها.

أنا أوافق سيد البحراوى على أن كل ناقد لابد أن يكون له منهج وبالتالى

النقد العربى  وأزمة الهوية

الشيء المثالى كان هو أن نأصل منهجنا وفقًا للتربة العربية، التربة المصرية، ولكن هذه التربة كانت مكشوفة، وهذا الانكشاف كان انكشافًا صحيًا لأنه يأصل لنوع من التواصل بين التيارات والرياح الوافدة على هذه التربة، وأنا لست مع تغطية التربة لحمايتها من هذه التيارات بل أنا مع تقليب التربة، مع الاستفادة من هذه التيارات.

وهذا ما سمعته من **سيد البحراوى** اليوم فقد قال إنه مع الاستفادة من النقد الغربى، لكن هناك فارقًا بين الاستفادة والتبعية وهذا ما أسمعه منه للمرة الأولى.

ولكن يظل السؤال مطروحًا علينا جميعا وهو:

كيف يمكن الاستفادة بشكل يوازن بين طرفى المعادلة، بين الانتماء لواقع ثقافى له تاريخ معين وله خصائص معينة وبين إنجازات قدمتها أجيال فى مجتمعات متقدمة تعاملت مع أشكال من الابتكار والإبداع.

إذا كان فننا وأدبنا فى العصر الحديث قد تأثر بشكل أو بآخر بالفنون التى تطورت فى أوروبا مثل القصة القصيرة والرواية فالمعادلة هى كيف أوفق بشكل ابتكارى بين حاجات المجتمع وأيضًا أستفيد بالتيارات التى تم تطويرها.

أنا لست ضد أى تيار من التيارات التى تنشأ وتتبلور وتتطور وتستخدم فى الغرب، أنا مع الاستفادة منها.

لكن مسألة التمحيص هى الضرورة المطروحة علينا، مثلاً عندما أستخدم مفهوم رؤية العالم، هذا مفهوم تطور فى الفكر الغربى لكنى أفهم هذا المفهوم حسب ما صاغه النقاد الغربيون ولكن أيضًا يمكن أن أطبق هذا المفهوم على نصوص عربية وأعطيها أنا المعنى الذى يمكن معه أن أستخدمه وأطوعه لفهم هذه النصوص.

لماذا إذن أغلق نفسى على مفهومات ونظريات محددة، وهذا ينطبق على النظريات والمفاهيم الأخرى كافة.

لى تعليق بسيط على مسألة الأيديولوجية ، أنا أتصور أن كل إبستمولوجيا وراءها أيديولوجيا، ومن المهم جدا على المتتبع لهذا الأمر الكشف عن هذه العلاقة المعقدة ويصبح بالتالى أيضا على الباحث الدقيق ألا يكون صارخًا فى تحويل عمله إلى كلام فى الأيديولوجيا.

نستطيع بالتحليل السيسيولوجى المعرفى أن نكتشف تحت إبستمولوجية أى ناقد أيديولوجيته، فلا مفكر بدون أيديولوجيا، كل ذهن يتمثل أيديولوجيا، الفروق هى فى كيفية تمثل الأيديولوجيا، كيفية الإفادة منها وإظهار تجلياتها عند المستوى الإبستمولوجى ثم عند المستوى التطبيقى عند التعامل مع ظاهرة فكرية أو معرفية أو أدبية أو فنية.

صلاح فضل:

شكراً **«فتحى أبو العينين»** على هذه الإضافات المعمقة خاصة عندما أشار إلى هذا التوازى بين فعل الإبداع فى الحركة الثقافية العربية فى مصر وبين فعل النقل ، لأن المبدعين عندما أخذوا ينشئون أشكالهم عبر الاحتكاك بالثقافات العالمية لم يترددوا كثيراً فى تبنى ما كلن ينقصهم فى استزراعه وفى تنميته وتطويره، نشأت لدينا القصة والرواية والمسرح والفنون الأخرى التى تعبر عن حاجاتنا الحقيقية للإفادة الخصبة من عمليات التلاقح الحضارى مثلما تنشأ فى الآن ذاته عمليات الاحتكاك الفلسفى والأيديولوجى وتم تطويرها حتى انتهت إلى عمليات الاحتكاك العلمى الآن، الأمر الذى يجعل استخدام مصطلح النقل. وهذا هو التعقيب الذى أريد أن أبديه على المصطلح الذى أصر **سيد البحراوى** أن أكشف موقفنا منه لكى تتحدد الأمور وهو مصطلح التبعية الذهنية.

أنا اعتقد أن هذا المصطلح عند نقله من مجال العلوم الاقتصادية كما قال **فتحى أبو العينين** والسياسية إلى منطقة العلم بما فيها من جوانب إنسانية تطمح أن تكون علمية، يصبح تعبيرا غير دقيق، لأننا عندما نجرى مثلا فى معاملنا وبحوثنا وتجاربنا طبقًا لنظريات العلم الشائعة والمسلمة عالميا، لا يمكن أن نسمى ذلك تبعية، ولا يمكن أن يتمثل

الاستقلال في أن نحرص على صنع مبادئنا ومقولاتنا ولا أتصور أن **سيد البحراوي** يقصد ذلك، لأن عمقه في التحليل يحول دون هذا الافتراض.

ما أريد أن أقوله أن فكرة التلاقح العلمي والحضاري والإفادة كما عبر عنها، فكرة تنفي التبعية، لأن جهازنا المعرفي ليس عاجزاً أو قاصراً وقدرتنا الخلاقة الابتكارية، فنحن شعوب ذات تاريخ عريق إبداعيا وفلسفيا وفكريا وثقافيًا وإنسانيًا تسندها خلفيات عميقة جداً، معرفية وحضارية وإنسانية، ولهذا عندما تأخذ موقعها في الركب الحضاري لا تتهم بالتبعية ويصبح استقلالها حينئذ ذلك الشعار المنشود هو استقلال التفاعل وليس استقلال العزلة بما يؤكد المقولة التي يطرحها **سيد**، وأظن أن موقف المبدع هو الذي يصبح النموذج المثالي في موقف النقد.

فالمبدع لم يتساءل عن مشروعية عمله، كان يسلم به ويقوم به بحماس كبير، عندما شرع **نجيب محفوظ** في مشروعه العظيم الصامت، الطويل النفسي، لم يتساءل، هل أنا أنقل شيئا أصبح به تابعا للروائيين الغربيين، هو كان يأخذ الإطار، الشكل، النموذج، ويملؤه بروحه ليصور به الحياة العربية والإنسان العربي والتاريخ العربي، كان سؤال المصدر لا يقلق على الإطلاق فاستطاع أن يقدم شيئا يضيف نوعيا لهذا المنجز الروائي العالمي، ويشار لهذا الإنتاج وهذا الإنجاز على أنه **نجيب محفوظ**.

عندما يتم تمثلنا لحركة التطور العلمي والمنهجي العالمية، وليست الغربية فحسب بمثل هذا العمق والاستكمال وممارستنا التطبيقية نأخذ هذه الروح، تصبح فكرة التبعية غير واردة على الإطلاق، لأن التبعية تعني أن تأخذ نموذجًا تحتذيه بطريقة ذليلة، عاجزة وتقصره على الواقع دون أن تكيفه معه. وكما قلت من قبل لا أظن أن ناقداً واحداً يعتد به لا يأخذ هذا الموقف. كبار نقادنا في تاريخنا الثقافي ابتداء من **طه حسين** ثم الجيل الثاني **لويس عوض** **ومحمد مندور وعلي الراعي** ثم الجيل الذي تلاهم، كانت لهم قدرتهم على الاستيعاب والتشكيل والتكوين ولهم إضافتهم الحقيقية، حتى النقاد الذين كانوا يطبقون منظومات أيديولوجية لم تكن على الإطلاق منظومات أيديولوجية جاهزة بل كانت عمليات تكييف ومزج وتركيب بالغة التعقيد والخصوبة وبهذا أدت دورها الفعلي.

فالنقد لم يتخلَ عن دوره في مصاحبة الإبداع وقراءته واستخلاص فلسفته واستقطار توجهاته بل والقيام بعملية الريادة له. وأظن أنه ليس بوسعنا أن نغمط هؤلاء الأعلام في مجال النقد العربي دورهم أو أن نقول إنهم لم يتصفوا بالمنهجية، أنا أذكر مثلا أن سؤال المنهج كان ملحا وجوهرياً ابتداء من **طه حسين** كما درس الباحثون وفي مقدمتهم **سيد البحراوي** انتقالا إلى جيلنا كان سؤال المنهج جوهرياً وملحًا وهو دليل على اليقظة وليس دليلا على التأزم بمعنى أن فكرة الأزمة في تصوري تتمثل فيما يلي:

عندما يكون هناك انتاج وانسداد في وصول هذا الإنتاج إلى الآخرين، هل هذا هو واقع النقد العربي في مصر الآن؟.. إن لدينا إنتاجًا يعاني من مأزق في الوصول إلى الآخرين.

ربما كانت القضية عندما تتصل بقنوات التواصل مثلا بين الناقد والمبدع من جانب وبين الناقد والقارئ من جانب آخر تستحق أن نركز عليها في التناول، لأن تجلي الأزمة على هذا المستوى يصبح هو العائق الذي ينبغي أن نفكر في كيفية تجاوزه، كيف يمكن لإنتاجنا النقدي. إذا افترضنا عوائق تقوم بينه وبين العمليات الإبداعية. وهذا الفرض مبدئيا لا أظنه مطابقا للواقع، لكن الغرض الآخر: وجود عوائق التواصل مع المتلقي، ربما يكون هذا فرضا حقيقيا نلمسه ونستشعر ظواهره ونريد أن نتأمل كيفية تجاوزه.

صالح سليمان:

أولا أشكر مجلة القاهرة على الدعوة الكريمة وأشكر أستاذنا «**صلاح فضل**» على المقدمة الجميلة التي طرح فيها محددات الموضوع.

يقول العالم: ليس لدينا فلسفة، وأكاد أزعم أن الفلسفة العربية تتمثل في النقد الأدبي، فهو المجال الأيديولوجي الأساسي للصراع مع السلطة، وللصراع المجتمعي،

هل تبدو هذه الفقرة متعارضة مع واقع بالغ التردي على كافة الأصعدة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية، هل تبدو مفارقة ومتعالية على واقع مهترئ في أبسط جوانبه الإنسانية؟

ولماذا الانطلاق من النقد الأدبي؟ ألأنه يتعامل مع نصوص متفرقة لم تؤثر من قريب أو من بعيد على مجريات الحركة السياسية والاجتماعية؟.. أم لأنه يهيئ قناعًا يمكن الاختفاء وراءه والاحتماء به إزاء بطش السلطة وقبضتها الدامية؟

ولماذا دائما صعوبة الفكاك من السياسي والأيديولوجي في مجال النقد الأدبي؟

الهروب منهما خيانة ووصمة عار للناقد في ظل واقع خبزه اليومي هو السياسة، بل في ظل واقع هواؤه المواجهات والاتجاهات الأيديولوجية؟ أم لأن السياسي أو الأيديولوجي هما الجانبان اللذان يسهل الإمساك بهما وإسقاطهما على أي نص من النصوص؟

النقد العربى وأزمة الهوية



أم لمحاولة إرضاء القارئ - من جانب الناقد طبعًا - الذى يبحث عن همومه اليومية، وصعوبات حياته وقمعه وضعفه فى النص من ناحية، وفى خطاب الناقد من ناحية أخرى؟

وهل يمكن أن يخلق النقد الأدبى، هذا السبيل للصراع مع السلطة، وللصراع المجتمعى فى ظل فردية النقد فى الحياة الثقافية؟ بل فى ظل صراعات النقاد أنفسهم، هذا الصراع الذى ينأى عن الموضوعية ويرتبط أكثر ما يكون بمصالح شخصية وتهافتات فردية؟

وهل يمكن أن يخلق النقد الأدبى هذا السبيل، فى ظل غلبة الصحافة النقدية، بما تخلق فى معظم الأحيان من هشاشة وسطحية وخفة فى التعامل مع النصوص الإبداعية؟

وهل يمكن أن يتحقق ذلك فى ظل حالة التخبط الجامعى والاقتصار فى أغلب الأحوال على المقررات الجامعية الثابتة والراكدة والتى لا تنبئ بإمكانية التطوير والتغيير النقديين فى الحياة الثقافية؟

بدايةً لابد من الإشارة إلى أن حركة النقد الأدبى، هى حركة خاصة ضمن الحركية الفكرية العامة، وهى رغم ذلك إحدى روافدها المؤثرة والمشكلة لها فى النهاية.

فإذا ترددت الحركة الفكرية، لابد وأن ينعكس ذلك على مجمل عناصرها مع بعض الاستثناءات.

وبالمثل فإن الحركة الفكرية بشكل عام هى جزء ضمن حركة المجتمع ككل تتأثر بمختلف تحولاته إنْ سلبا أو إيجاباً.

فى هذا السياق يمكن رصد عدة نقاط حول حركة النقد فى مصر:

١ - مازالت حركة النقد مثلها مثل جملة الممارسات الفكرية الأخرى؛ حركة نخبوية، تجد جملة ممارساتها عبر الندوات والمؤتمرات والصالونات، وعبر صفحات المجلات والدوريات المتخصصة. ولا تعنى كلمة النخبوية هنا الرغبة فى انتشار حركة النقد وتأثيراتها عبرأفراد الشعب والقاعدة العريضة منه، ولكنها تشير إلى فقدان قطاع مهم من الجمهور مثل طلاب الجامعات والمتابعين والقراء العاديين لحركة الإبداع.

ربما فى هذا السياق يلعب أساتذة الجامعات دورهم فى إيجاد طريقة لتقديم الطلاب للحركة النقدية عبر إشراكهم فى مجرياتها سواء على مستوى مناقشة المناهج النظرية المختلفة أو على مستوى التطبيق.

ربما من داخل هذا الجدل الذى يسمح بحرية الرأى وتبادله، أن تبرز إمكانيات حقيقية وجادة لبلورة رأى يعكس هذا فى كل أقسام العلوم الإنسانية.

ومن جانب آخر يمكن القول إن الحياة الثقافية عبر صفحات الدوريات والمجلات مطالبة بإيجاد وسيلة ما يمكن من خلالها طرح أسلوب نقدى يتواءم مع القارئ البسيط لتطوير ملكاته النقدية والفكرية.

٢ - تنعكس سمات الحياة الفكرية فى مصر على خصائص حركة النقد أيضًا، فلأن معظم الأفكار النقدية ليست وليدة حركة اجتماعية حقيقية بنت مجتمعها، بل هى فى الأغلب الأعم وليدة النقل السلبى - فى معظم الأحيان - من الآخر الغربى، أى النقل الذى لا يناقش ويجادل وينتقى ويلغى ويضيف إلخ، فإنها لا تشكل حركة أو تيارا حقيقيا، وحتى لو شكلت حركة أو تياراً فلفترة وجيزة جداً بدون أية تأثيرات أو قدرة على ممارسة ثقافية وفكرية حقيقية.

وهذا ما يؤدى إلى غلبة الفردية على النقد الأدبى، وفى بعض الأحيان الشكلية التى لا تؤكد الاختلاف بل تدعم الفرد الواحد وهو ما يحيل عملية النقد فى النهاية إلى جزر مترامية الأطراف، متضادة، ومتناقضة، لا تصب فى النهاية فى حلقات متكاملة تدعم التقدم والتطور.

وتشير فردية العمل فى النقد الأدبى وعدم ارتباطه بحركية نقدية حقيقية، إلى مفارقة غريبة ومدهشة فى آن.

فبينما استطاعت الإبداعات الفردية أن تحقق إنتاجاً جيداً بل وممتازا فى كثير من الإبداعات الأدبية، ومنها الروائية على سبيل المثال فى السنوات الأخيرة،

فإن النقد الأدبى رغمًا عن انغماسه فى الفردية لم يحقق شيئا مهمًا فى معظم الأحوال - تتناسب وما حققته الإبداعات الفردية.

وهو لم يحقق ذلك فى الوقت الذى يمتلك فيه كثيراً من المناهج المنقولة عن الغرب والتى يمكن على الأقل فى المرحلة الراهنة الانطلاق منها والتعامل معها، من موقف نقدى يحقق المناقشة النظرية الجادة والرصينة، التى تقبل ما يتناسب مع خصوصيات إبداعاتنا المختلفة ليحقق لنفسه - بعد ذلك فى مراحل تالية - القدرة على الخلق النقدى الحقيقى والجاد.

٣ - إن مسألة الصراع الحادث بين النقد الفنى البحت، مقابل النقد الاجتماعى البحت للعمل الإبداعى، تبدو مهيمنة بشكل كبير على حركة النقد الأدبى.

إن حركة الصراع فى الواقع المعاش والرغبة فى التحرر من الفقر والتدهور المادى والاقتصادى، وإحكام قبضة القهر السياسى التى تجعل الإنسان فى العالم الثالث يعيش السياسة بشكل يومى، ولذلك فهو يحقق ذاته من خلال قراءة النصوص الإبداعية المحملة بعالمه الفقير والمتدهور، وربما يسعده أيضا أن يحمله الناقد عبر الحديث عن هذه الجوانب داخل النص الذى أمتعه سلفاً.

فتبدو المسألة رغم كثير من المناهج الحديثة التى تؤكد على الشكل الفنى، إنه لا فكاك لمبدع وناقد العالم الثالث من الحديث عن الاجتماعى داخل العمل الأدبى.

٤ - إن تأريخًا للحركة النقدية فى مصر، لابد وأن يراعى الظروف التاريخية التى مرت بها الاتجاهات النقدية فى مصر، بمعنى أنه لا يجب إعادة قراءة الماضى النقدى فى مصر منذ بداية القرن العشرين وحتى الآن، بمنظور الحاضر وإمكانياته الراهنة، بقدر ما يجب أن تتم هذه القراءة فى ضوء الواقع الذى ظهرت من خلاله هذه الاتجاهات والرؤى النقدية.

وهنا يجب التأكيد على أهمية الدراسات البينية التى تتكامل من خلالها عدة أنظمة معرفية، فلقاء النقد الأدبى وعلم النفس والاجتماع والدراسات اللغوية والأسلوبية لابد وأن يضفى المزيد من الفهم الواعى والمستنير لحركة النقد فى مصر وتحولاتها المختلفة.

٥ - تبقى نقطة أخيرة تتعلق بموضوع هذه الندوة آثرت أن أتركها للنهاية تتعلق بالتبعية.

المسألة هنا تحتاج لقراءة أوسع، يمكن من خلالها معرفة أوضاع الدول التى تشبهنا فى أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية بل وفى أوروبا ذاتها، بالعلاقة بالآخر الأمريكى المهيمن ثقافيا واقتصاديا وسياسيا... الخ

وهذه القراءة والمراجعة تتيح لنا بشكل دقيق، طريقة تناولنا لموضوع التبعية، هل يتم ذلك بإفراط شوفينى مرضى؟ أم يتم بشكل مرتبط أكثر ما يكون بالسياق الحضارى العميق الخاص بنا كمصريين والذى يدفعنا للبحث عن مخرج فى مواجهات الآخر العنيفة والمدمرة فى آن؟

هل يمثل الحديث عن التبعية فى أشكالها المختلفة وليست الذهنية فقط، غطاءً أيديولوجيًا يتعامل به المثقفون معه بعضهم البعض، فتبرز مقولات أخرى مرتبطة بهذا المفهوم، مثل العمالة، الخيانة، الاستسهال، النقل، السرقة الفكرية والنقدية.. الخ.

هل يمكن الحديث عن التبعية الآن، مثلما كان الحديث عنها منذ عقد أو عقدين من الزمان وفى ظل وجود أكثر من مكان فى مصر، وأكثر من مركز بحثى، يدعو لليبرالية الفكرية بمشتملاتها المختلفة، المنادية بعدم الحساسية فى التعامل مع هذا الآخر الأمريكى، فى الوقت نفسه الذى يرى فيه بعض المثقفين المصريين، إن هذا الآخر الأمريكى الغربى أفضل من الآخر الخليجى المتعالى والمتعجرف الذى لا يمتلك سياقا حضاريا يبرر هذا التعالى وهذه العجرفة.

المسألة تحتاج لطرح عميق وتناول واسع المدى عبر جهود عديد من المثقفين بكافة تياراتهم وتوجهاتهم المختلفة، حتى لا تتحول المسألة فى النهاية لمجموعة من الاتهامات المتبادلة، خصوصا أن العلاقات العربية الإسرائيلية تنذر بمخاطر جمة وعنيفة، قد تجعل مصر فى النهاية تعانى العزلة التى كانت تعانيها إسرائيل طوال العقود الماضية.

صلاح فضل

شكرا للأخ **صالح** وأعتقد أن السادة الحضور من مجلس تحرير مجلة القاهرة لهم تعقيباتهم.

(المجلة)

أولا فيما يخص جزئية الأيديولوجية وكما أشار الدكتور **فتحى أبو العينين** فى مقولة ناصعة أن كل معرفة لابد أن تنطلق من أو تستبطن بأيديولوجيا، هى مقولة صحيحه إلى حد كبير، ولكنى أتساءل هنا عن التشوه الذى يمكن أن يطرأ على هذه العلاقة الجدلية التى لا يمكن فصمها إلى أقنوم من الأقنومين؛ المعرفة والأيديولوجيا.

أتساءل حول تأخر الجانب المعرفى قياسًا على ما أسميه أيضًا توحّش الأيديولوجيا، إلى ما يمكن أن يكون تحوّل الأيديولوجيا إلى هيكلة الوعى وإلى صناعة النخبة المثقفة بدلا من أن تكون

النقد العربى وأزمة الهوية





نتاجاً لهذه النخبة أو تجليا من تجليات هذا الوعى.

هذا تساؤل أعتقد أنه يمكن أن يخضع للمناقشة.

ثانيا: النزعة التراثية التى تهيمن على وعينا النقدى وهى نزعة تعمل فى مسار مزدوج.

تبسط الفعل النقدى أساسا إلى اتجاه يعمد إلى طريقة فى استقبال المناهج النقدية الحديثة استقبالا رجعيًا فيحاول أن يحتمى بالذات ويضخمها، كما يحاول البحث عن إطار والاضطلاع بدور وهمى لهذه الذات، واستقبال آخر يغلب عليه الطابع الاستهلاكى بدلا من أن يكون طابعه هو الجدل والحوار، وفى النهاية ينتج لدينا نتاجًا نقديًا بسيطًا لا يضيف كثيرًا إلى الحراك النقدى المتحقق عالميا.

هذه النزعة التراثية فى عملها لا تنتج فى الحقيقة إلا المنهج السجالى بين أنصار الجانب الأول والجانب الثانى، الجانب الثانى يأخذ على الجانب الأول ما يسمى بالتبعية، والجانب الأول يأخذ على الجانب الثانى ما يسمى بالتوجه الرجعى والانغلاقى.

بينما ينبغى النظر فى الجوانب المضيئة التى يخلعها الجانب الثانى المنفتح أساسا وهو ما يجب أن يخضع للتعامل أكثر عبر إنتاجه الواضح لأن هذه اللحظة تسمح بالانفتاح الكامل لإتاحة الفرصة للتخليق والبلورة وإلغاء ما يمكن أن يسمى بالتبعية.

أنا أتساءل مثلا عن علاقة الحضارة العربية بالحضارة اليونانية هل كان مسمى التبعية قائما يا ترى، وعلاقة الحضارة الأوروبية بالحضارة العربية ذاتها هل كان هذا المسمى قائما فى الجدل الذى جرى؟.. هى مجرد تساؤلات..

صلاح فضل

أظن أن كريم بمنظور المبدع أضاف بتساؤلاته نقاطا مهمة لمحصلة الجدل الذى يدور حول هذه المائدة، وبحدسه الفنى الخلاق الشاب أيضًا استطاع أن يطرح الإشكالية على وجهها الدقيق، فإن ما يتمثل حول عمليات التثاقف وحوار الحضارات، لا يمكن أن ينظر إليه باعتباره دليلا سالبًا سيئا على التبعية، لأنه هو البداية الصحيحة للتفاعل المنتج فيما بعد.

وبينما أنه قد انضم لنا الأستاذ **لطفى عبدالبديع**. فإنه يحلولنا أن نستوضح وجهة نظره فى القضيتين الجوهريتين المطروحتين فيما يتصل بإشكالية النقد الأدبى.

القضية الأولى هى ضرورة المنهجية فى الممارسة النقدية مفاهيمها وأبعادها وخاصة علاقاتها بالمنهجيات الغربية.

والقضية الثانية هى كيفية تفعيل الصلة، وزيادة دينامية النقد فى حياتنا الفكرية بعلاقته بالإبداع من ناحية وبأوساط المتلقين ممن لايمثلون النخبة كما سماها الأستاذ **صالح**، كيفية الخروج بالنقد لتطوير وظيفته التى بدأها منذ الإحياء والتنوير فى الارتفاع بمستوى الحياة الثقافية والفكرية.

إذن نقطة المنهجية وعلاقتنا بالمنهجيات الغربية، ثم نقطة الفاعلية النقدية هى ما نريد أن نستوضح رأى الدكتور **لطفى عبدالبديع** فيهما.

لطفى عبدالبديع

أولا: هناك إشكال كبير جدا فى مسألة النقد، لأن النقد ليس مجرد منهج كسائر المناهج وهو أيضا ليس سلوكا بل هو نوع من التجربة الإنسانية الكبرى إذن لا نستطيع أن نتحدث عن إصلاح النقد إلا إذا تحدثنا عن إصلاح الحياة، فالنقد تصحيح للحياة ولا يجب فصله عنها، لا يجب أن نجلس فى برج عاجى ولا يكون لحديثنا أثر فى الحياة ذاتها.

ثانيا: هناك عقل ناقد وعقل غير ناقد، وهناك مجتمع يسود فيه النقد ومجتمعات لا يسود فيها النقد، وطبيعة حياتنا العربية أنها لا يوجد بها نقد، فليس هناك الجو السليم الصحيح لنشأة وتقبل هذا النقد لأن عقليتنا غير مهيئة لذلك، على خلاف حركة النقد فى أوروبا وأمريكا نجدها حركة مقاتلة ذلك لأنهم مهيئون لذلك لديهم تلك العقلية النقدية وأرى أن الحركة النقدية الكبرى التى قامت منذ القرن العشرين هى أعظم

حركة نقدية منذ أيام أرسطو، أما عندنا فنحن مشغولون ببعض الألفاظ والمصطلحات ولكن ليس لدينا العقلية الناقدة.

ثالثا: أن النقاد أنفسهم منقسمون، يفتقرون إلى روح الجماعة والتضافر، نجدهم يلتفتون للمقولات الغربية للنقاد الغربيين بينما يتركون المقولات التى نشأت فى ظل الثقافة العربية ووضعها نقاد عرب، ربما يعنى هذا عدم التراكم المعرفى الذى تعتقده بشدة.

رابعا: المثال الآن هو فقدان التواصل بين الناقد والمبدع، فقد استمعت لمجموعة من الشعراء الشباب وفرحت جدا لأنهم يعبرون عن جيلٍ جديد، ولكن لا أحد يسمع بهم أو يقف وراءهم نقدياً، ولكن من خلال أشعارهم تولد داخلى الأمل من جديد.

فتحى أبو العينين

أريد أن أتحدث الآن حول السؤال الذى طرحه الصديق . **سيد البحراوى** حول هل يجب أن يكون للناقد منهج أم لا؟

وقد فهمت من كلام زميلتى **وفاء** وأيضاً من كلام **لطفى** أن مسألة النقد بما يفهمه المرء تحت مصطلح منهج ليس من الضرورى أن يكون موجوداً.

وبالحرف قال الدكتور **لطفى** النقد أكبر من أن يكون منهجا، أنا أخشى أن يكون تخصص **وفاء** وهو الفلسفة بما تشمله من رؤية واسعة للأمور قد جعلها تنحاز إلى الرأى الذى يقول إن النقد أكبر من أن يكون منهجا، وأشعر هنا بالتوجه إلى الذاتى إلى عدم التقييد بقواعد وأسس منهجية عقلية منظمة.

واسمحوا لى أن أختلف مع هذا الرأى، لأنه لو صح ذلك فما حاجتنا إذن إلى الحديث عن نظريات أدب ومنهج فى التعامل مع النصوص، وإلحاح **سيد البحراوى** المحق فيه فى ضرورة الإجابة عن سؤاله هل تعاملنا مع النصوص كنقاد يجب أن ينهض على طريقة معينة معروفة لها أسسها؟.. أم أن المسألة متروكة لانطباعات خاصة جدا عند التعامل مع النصوص وبالتالى يصبح الحديث عن مشاكل منهجية أو عن مصطلح أو غيره يصبح لا معنى له.

إذن نحن أمام اختيارين إما أن نعترف أن هناك منهجا أو مناهج، برؤى مختلفة، وإما أنا لسنا بإزاء منهج؟

ونحن يجب أن نعترف بأن هناك منهجا، مسألة أن هناك أزمة هذا موضوع آخر، أو أن هناك تشوه فى التعامل مع النصوص هذا أيضاً أمر آخر ولكن القضية هى أنه لابد للناقد من أن يكون له منهج.

وفاء إبراهيم:

أخشى أن يكون المنهج نابعًا من نظرية محددة تحكم النقد، وبالتالى يكون وراءهما أيديولوجية ويصبح الناقد عندئذ مبدعاً والناقد فى نظرى مبدع، ولم أكن أقصد أن لا يكون للناقد خلفية فلسفية أو منطلق فكرى ولكن وجهة نظرى أن الناقد عندنا مفتقر إلى النظرة الجمالية الحقيقية التى تتمثل فى أن يتذوق الفن جيدا ثم يؤصل لهذا الفن عن طريق نقد ثم يبدع بذاته نظرية فلسفية، لأن الناقد فى مرحلة من مراحله يتحول إلى فيلسوف فن وفيلسوف جمال، عندما تتحول المفاهيم والمصطلحات التى يؤصل من خلالها إلى خطوات إجرائية تفهم وتقيم العمل الفنى.

ولكن ما أقصده ألا يتحول الناقد إلى بوقٍ لمذهب معين.

سيد البحراوى

أنا أفهم المنهج بطريقة مختلفة بعض الشىء، فالمنهج بالنسبة لى هو مجموعة من الخطوات الإجرائية لدراسة ظاهرة معينة، هذه الخطوات الإجرائية ليست فى ذاتها منهجاً، ولكن هذه الخطوات القائمة على مجموعة من المفاهيم لها صلة أساسية بأبعاد نظرية تتصل بالفلسفة فى نهاية المطاف.

وبالتالى تحتوى الخطوات الإجرائية هذه الأبعاد النظرية والتى لابد منها والتى لابد أن تكون متناسقة معها، بمعنى أن الخطوات الإجرائية لابد أن تكون متناسقة مع نفسها ومع الأصول النظرية التى تعتمد عليها.

إذن لابد لكل ناقد من منهجية ليس بالضرورة أن يكون منهجًا واحداً، ولكن لابد أن تكون الخطوات الإجرائية متسقة مع منطلقاته النظرية.

النقطة الثانية، التى أريد أن أتحدث عنها هى:

الفرق بين النقد والوعى النقدى، فهناك النقد الأدبى كفرع معرفى مستقل، وهناك الوعى النقدى الذى ينبغى على كل مثقف حديث وعلى كل مجتمع حديث أن يمتلكه، طبعا لا يمكن أن يكون هناك نقد بالمعنى الحرفى الصحيح إلا إذا كان هناك وعى نقدى، أى يجب على الناقد أن يمتلك الوعى النقدى ولكن ليس على كل ممتلك لوعى نقدى أن يكون ناقدا.

صلاح فضل

بالفعل هذه نقطة مهمة، فكما أشار الدكتور **لطفى** من افتقاد الوعى النقدى هو سبب من أسباب عدم قابلية أو الوصول السلس المتدفق للفكر النقدى إلى قاعدة المثقفين، ومن أوائل وظائف النقد

النقد العربى وأزمة الهوية



هو العمل على تخليق هذا الوعى النقدى فى المجتمع وإعادة طرح الأسئلة عن قضايا الفلسفة والفكر والسياسة والاجتماع والتراث والحضارة والتطور.

كل هذا قام به النقاد فى النصف الأول من هذا القرن فى حياتنا العربية وكان إسهامًا فى تحريك منظومة الوعى النقدى الاجتماعى عامة ثم تأصيل الوعى النقدى المهنى بصفة خاصة.

شاكر عبدالحميد

أرى أنه مازال هناك خلاف حول المنهج، هل المنهج بالضرورة هو منهج علمى؟.. أم أن المنهج يمكن أن يكون منهجا وكفى؟..

فلابد أن نتوقف عند صفة العلمية، هل نقصد بها العلم الذى كان موجوداً حتى نهاية القرن ١٩، وهو عادة المعنى الذى يرد فى أذهاننا عندما نتحدث عن العلم أنه العلم الصارم الذى يتحرك من خلال آليات السبب والنتيجة، أم هو العلم بالمعنى الحديث الاحتمالى النسبى اللا يقينى، وفى ضوء هذا المعنى يمكن أن يكون النقد مجالا مفتوحًا للاحتمالات للمختلفة للمناهج المختلفة دون أن يدعى أحد هذه المناهج لنفسه صفة العلمية.

ولذلك فأنا مازلت مصراً على النقطة التى عرضها «صلاح فضل» عن روح الفريق، لأن النص بالفعل يحتمل كل هذه الاتجاهات والاحتمالات، فمثلا منهج التحليل النفسى منهج ولكنه ليس علما، أو المنهج الفلسفى هو منهج ولكنه ليس علما، إذن أين المنهج وأين العلم ثم بعد ذلك نتحدث عن النقد.

صلاح فضل

أعتقد أنه بنسبة كبيرة قد اتضحت وجهات النظر للمشاركين فى الندوة.

وبقى الشطر المتعلق بواجبنا تجاه المستقبل، ماذا نفعل لكى نخلص مما يمكن أن نتمثله فى حياتنا المعاصرة من عوائق تحول دون قيام النقد بوظيفته الإبداعية والفكرية والثقافية فى حياتنا العامة؟.. هل لكم تصورات مستقبلية؟..

وفاء إبراهيم

إذا استطعنا تحويل التبعية - وأنا أفهم التبعية هنا كمفهوم المحاكاة - فإذا تحولت المحاكاة إلى مصباح ومرآة، فالحقيقة من خلال مفهوم المحاكاة أستطيع أن أحل المشكلة بحيث ألقى الضوء، كيف أستطيع تحويل المحاكاة أو التبعية فى معنى من معانيها إلى تفعيل أو إلى فاعلية - كما يقول صلاح فضل - إنه لو نظرنا إلى مفهوم المحاكاة على أنها مصباح ومرآة، فالمحاكاة هى مرآة تعكس الواقع ولكن المحاكاة أيضًا هى مصباح يشع بشئ جديد بعد أن يتمثل هذا الآخر واللحظة التى لا أشعر فيها أن أكون مصباحًا فإننى أشعر بالدونية.

فتحى أبو العينين

حول مسألة ماذا نفعل؟ أنا سأنظر نظرة باحث اجتماعى، وأقول هذا الناقد غير موجود فى المطلق بل هو موجود فى واقع له صلات وله خلفية.

أولاً: تتمثل فى تنشئته كناقد أدبى، وهذا الكلام يحيلنى إلى نظام التعليم فى المجتمع المصرى، كيف ننشئ الناقد فى الأقسام والمعاهد لكى يكون شخصا مثقفا يتعامل مع الظواهر الأدبية والإبداعية، وكيف يمكن أن نتيح له الفرص للانفتاح على التيارات الممكنة كافة بعد أن نكون قد أعددناه ونشأناه على طريقة التمحيص النقدى.

ثانيا: أحيل الى واقع مأساة وأقصد بذلك الأمية، كيف يمكن أن نتحدث عن توسيع قاعدة جماهير المتلقين، للقراء الذين يقرءون الناقد ويقرءون المبدع ويتفاعلون معهما ونحن لدينا حسب الإحصاءات الرسمية ٦٠٪ أمية فى المجتمع.

ثالثًا: التشابك الخطير بين السياسى والثقافى، ونحن لانستطيع أن نعزل السياسى عن الثقافى، فهذه مسألة تتعلق بتاريخ ومجتمع وسيسيولوجى وسيكولوجى ويجب أن يكون لدينا وضوح فى هذه المسألة، أين موقع المثقف، والناقد؟.. مثال على المثقف، ما هو مشروعه مع الأخذ فى الاعتبار أن المشروع لايصنعه فرد ولاتصنعه جماعة

بحد ذاتها، المشروع مشروع وطن، وطبعا هذا الوطن يمكن أن تقوده شريحة تعبر عن شريحة أوسع أو طبقة فى مرحلة تاريخية معينة.

رابعًا: النقطة الأخيرة هى الإعلام كجهاز، وما يمكن أن يلعبه فى عملية التوصيل من إذاعة وتليفزيون وصحافة وغيرها.

شعبان يوسف

يبدو أن **فتحى أبو العينين** أوجز ما كنت سوف أقوله ولكن لى بعض الملاحظات حول:

لماذا نتناول مسألة النقد بعزلة عن السلطة السياسية والمناخ الاجتماعى بشكل عام؟

أعتقد أن صدور كتاب «فى الشعر الجاهلى» فى العشرينيات **لطه حسين** وكتاب «الإسلام وأصول الحكم» **لعلى عبدالرازق**، وكثير من الأفكار التى كانت موجودة فى العشرينيات والثلاثينيات كان لها علاقة بالمناخ السياسى والاجتماعى الذى كان يسود فى هذا الفترة.

وكذلك معظم الكتابات التى ظهرت فى الستينيات خاصة كتاب «فى الثقافه المصرية» **لمحمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس**

صالح سليمان

بخصوص المستقبل أرى أن الحلول التى تطرح هى حلول استراتيجية على مستوى بعيد، يعنى **فتحى** ذكر التعليم والأمية ووسائل الإعلام، المثقف الحقيقى الذى ينبغى أن يكون له دور على مستوى المجتمع ، لايستطيع أن يقوم بشىء تجاه التعليم أو تجاه الأمية، لن تحقق شيئا، فالسلطة تبغى بقاء هذه الأمية لتحقق أغراضها المختلفة.

فأنا أتصور أن الجامعة هى الخطوة الأولى للناقد الحقيقى، وأتصور كذلك أنه لو قرر مجموعة من الإبداعات، كمجموعة من الدواوين أو الروايات مثلا، تمثل حلقة نقد، والطالب أخذ الرواية ووضعها فى بيته بالتأكيد ستمتد أيدى أخوته إلى هذه الرواية هذه حلول بسيطة جدا ولكن يمكن أن يقوم بها المثقف داخل المجتمع، أما الحديث عن الأمية والتعليم والإعلام فنحن لانملك شيئا تجاه أجهزة الإعلام والتعليم والأمية .وغيرها من المشاكل.

لطفى عبدالبديع

قبل أن نجيب عن السؤال ماذا نفعل تجاه المستقبل؟

يجب أولا أن نعرف أين نحن الآن، أين النقد العربى فى هذا المرحلة؟

فلا يمكن الحديث عن المنهجيات وهى نظرية، ولا يمكن دراسة الأدب أن تكون نظرية، فالمنهج كلمة لا تعبر عن التعامل مع النص الإبداعى الآن، كلمة «قراءة» مطروحة،، والقراءة معناها أن الناقد يدخل ويعيش فى النص، ويدخل مع اللغة، فى حوار ويدخل مع الوجود فى حوار.

شاكر عبدالحميد:

أولا: ندع كل المناهج تعمل وتنشط وتنفتح على المناهج العالمية، وتطور بشكل أو بآخر ما يسمى بالمحاكاة التنافسية كمرحلة أولى ثم الإبداع النقدى كمرحلة ثانية.

ثانياً: لابد من وجود مجلات للنقد بمستويات سواء كان النقد المتخصص أو النقد المتابع وبين هذين الاتجاهين لابد من وجود النقد الإبداعى فلا يكون هو المنهج وإنما موجود جوار مناهج أخرى كثيرة.

ولكن يجب أن تنمى القراءة العارفة أو القراءة الشفوية.

ثالثًا: تنمية روح الفريق النقدى مع التركيز على التعددية وليس التشابه من أجل مسألة الأيديولوجية، لابد أن تكون هناك تعددية فى التعامل مع النصوص.

سيد البحراوى:

أرى أن ما طرحته من قبل حول مسألة التبعية وغياب المنهجية، هو فى الحقيقة حل للمشكلة فأنا لا أطالب الدولة بإقامة مجلات لأن هذا لن يحدث، وإنما أستطيع أن أدرك جذر الأزمة الحقيقية لدى المثقفين المصريين والعرب وبداية الوعى بهذه الأزمة هو بذاته بداية التغيير.

فأنا أحاول توصيف الأزمة كما رأيتها فى جذرها العميق ـ ولم أكن أقصد أن أدين أحداً من القدماء أو المحدثين ـ الذى يمتد إلى التكوين الإنسانى إلى هؤلاء المثقفين االذين ينتمون إلى هذه الطبقة.

إذاً المسألة ليست خاصة بفرد بعينه أو بطبقة معينة.

التوصيفات التى ذكرها الدكتور **لطفى** أنا متفق معه فيها رغم أنه رفض مصطلح «التبعية الذهنية».

الفكرة هى أننى كنت أنطلق من إحساس دونى تجاه العالم، فلن أستطيع أن أمتلك معرفة حقيقية بنفسى أو بالآخر.

وبالتالى هذا هو ما أسميه بالتبعية الذهنية، إنى قهرت فى بداية التاريخ وتقوقعت داخل نفسى وارتددت إلى الماضى أو تصورت أننى أستطيع امتلاك المستقبل القائم على النظام الأوروبى، كلاهما وجهان ـ من وجهة نظرى ـ للتبعية الذهنية التى تهيمن علينا من بداية العصر الحديث حتى الآن، ما أريده أن أمتلك الاستقلال الذاتى.

النقد العربى وأزمة الهوية



أى أن أعى نفسى بالمعنى الفردى والمعنى الجماعى، وأنا هنا أزعم أن الإنسان الفرد ليس موجوداً فى هذا المجتمع لأنه ببساطة ليس مجتمعًا رأسماليًا.

وعلى هذا أجد أن كثيراً من المثقفين يعيشون، وهم لا يعرفون معنى كلمة «أنا» على الوجه الحقيقى فتتضخم ذاتهم جدا على حساب الآخر أو تتضاءل جدا على حساب أنفسهم وعلى حساب الجماعة المتخلفة.

إذن أنا أدعو إلى الوعى بالذات، والوعى بالذات بدايته هو إدراك استقلالى وحدودى الجسمانية والنفسية، وهو ما يجعلنا نعرف مشكلاتنا الحقيقية.

هذه المشكلات الحقيقية لها حلول سواء فى الداخل أو فى الخارج شرط أن أعرف جذورها.

فمثلا المناهج التى قدمت فى الغرب قدمت لحلول مشكلات معينة، بدلا من أن أنقل هذه المناهج وليس لدى هذه المشكلات.

يجب أن أعرف أصول وجذور النظريات والمناهج التى أنقلها من الغرب وآخذ ما يتفق معى وأرفض الباقى.

لطفى عبدالبديع :

المشكلة أننا نتعامل مع النظريات على أنها موضات فمثلا عندما برزت الرومانتيكية أصبحنا رومانتيكيين وهكذا كلما برزت مدرسة مشينا فى ركابها ونحن لا نعلم أن كل هذه النظريات هى مراحل فى تطور الفكر العالمى، فالعالم يتعلم عن طريق التجربة والخطأ، فمثلا الأدب كان واقعاً تحت تأثير السيكولوجية.

ـ والسيسيولوجية وهو ليس هذا أوذاك فتحرر الأدب وأصبح له كيانه الخاص ثم توجه العالم لتخليص الأدب من الذاتية فجاءت البنيوية التى تنظر إلى الموضوعى، ثم اتضح أنها تفرغ النص فتم الرجوع إلى اللغة والتفكيكية وهكذا.

إذن هذه النظريات ليست موضات بل هى لازمة فى تطوير الفكر.

وكل المشاكل التى تواجهنا فى النقد العربى الآن قد واجهت العالم من قبل واستطاع أن يحلها، فالفكر ليس مقصوراً على أحد، ولا يوجد تراث عربى أو تراث غربى فالتراث ملك للعالم كله، للإنسانية كلها، ولا يوجد شىء يسمى تبعية علم، فالعلم ملك للإنسانية كلها. ■

أعدها للنشر :
نجلاء علام

تعقيبات

(١)

أعتقد أنه تقليد جيد أن يطلب إلى المنتدين أن يعقبوا كتابة على الندوة التى اشتركوا فيها. لأن الكتابة تعطى فرصة للتأمل فيما دار شفاهاً فى الندوة، التى تحكمها ظروف عامة يصعب التحكم فيها، مثلما حدث فى ندوتنا هذه.

الأصل فى هذه الندوة كما طلب إلىّ رئيس التحرير، هو مناقشة ورقة العمل التى أعددتها منذ مدة طويلة (أكثر من عام) بعنوان «التبعية الذهنية وأزمة المنهج فى النقد العربى». وحينما طلب إلىّ أن أقترح عدداً من النقاد للمشاركة فى المناقشة، كان صلاح فضل أحدهم نظراً لمعرفتى بوجهة نظره المناقضة

لوجهة النظر المطروحة فى الورقة، مما سيسمح ـ كما توقعت ـ بحوار ثرى وخصب يقوم على تعدد الآراء. ولكنى فوجئت ـ مع بداية الندوة ـ **بصلاح فضل** مديراً للندوة بالإضافة إلى كونه صاحب ورقة عمل أخرى تطرح للمناقشة ولقد كانت إدارته للندوة أمراً غير عادل أثرّ كثيراً على سيرها، وحددت من آفاقها

دون شك. ولعل أبرز هذه الحدود هو ختامه للندوة الذي جاء إعلاناً عما لم يتفق عليه أغلب الحاضرين وهو نفى مقولة ورقة العمل عن التبعية الذهنية.

لقد كانت وجهات نظر كل من **فتحى أبو العينين وصالح سليمان وشعبان يوسف**، وحتى الدكتور **لطفى عبدالبديع** الذى قدم ملاحظات حادة وحساسة فى عمق الأزمة، متفقة مع الاتجاه العام للورقة ومؤكدة لوجود التبعية فى النقد العربى الحديث، وداعية إلى البحث عن طريق آخر للتعامل مع النقد الأوروبى. وفى الوقت الذى بدا فيه موقف **شاكر عبدالحميد** مناقضاً لموقف الورقة، فإن مجمل حديثه يمكن أن يفهم على أنه يرفض التبعية السلبية، ولكنه يؤيد ما أسماه بالتبعية التنافسية أو المحاكاة التنافسية. وهنا نود أن نشير إلى أن المنافسة لا يمكن أن تلتقى مع التبعية أو المحاكاة (بمعنى التقليد) بأى حال من الأحوال، خاصة إذا كانت هذه التبعية ذهنية وحاكمة للتوجه العام (النفسى والعقلى والسلوكى)

ولعل مفهوم الذهنية يحتاج إلى توضيح لم يتح لورقة العمل الموجزة ولا للندوة أن تحققه وهذا يمكن أن يتحقق من خلال التعريفات التالية.

الذهن - فى لسان العرب - هو الفهم والعقل، وهو أيضاً حفظ القلب وفى مختار الصحاح هو الفطنة والحفظ. وفى المعجم الوسيط هو «ما به الشعور بالظواهر النفسية المختلفة، ويطلق أيضاً على التفكير وقوانينه، أو مجرد الاستعداد للإدراك.

ويقدم معجم مراد وهبه الفلسفى عدة تعريفات للذهن منها:

١ - فهو عند الحسّيين والتجريبيين من قوة للنفس تشمل الحواس الظاهرة والباطنة معدة لاكتساب العلوم أو استعداد تام لإدراك العلوم والمعارف بالفكر.

٢ - وهو مجموع نواحى النشاط التى عن طريقها يستجيب الفرد - باعتباره نظاماً ديناميكياً كاملاً للقوى الخارجية دون إغفال لماضيه ومستقبله. والمصطلح يقابل مصطلح intellect فى اللغات الأوروبية، أما الذهنى يقابل مصطلح Intellectual Mental

من هذه التعريفات يمكننا أن نستنتج أن الذهن قوة محركة للنشاط الإنسانى، جامعة للنفسى والعاطفى (الذى أسماه **شاكر عبدالحميد** فيما أعتقد بالوجدانى) والعقلى معاً.

وعليه فإنه إذا كانت هذه القوة تابعة أى فاقدة لاستقلالها وإرادتها الحرة، فإنها تكون غير قادرة على قيادة الإنسان إلى تحديد احتياجاته الأساسية، ناهيك عن البحث الحر والمبدع عن حلول لها وتكون النتيجة الطبيعية هى اللجوء مباشرة إلى حلول جاهزة من زمن آخر (الماضى الإسلامى أو المستقبل الأوروبى المتوهم).

وفى اعتقادى أن هذا الموقف هو الذى ساد بين مثقفينا المحدثين منذ بداية عصر **محمدعلى** وحتى الآن لأسباب لا مجال للتفصيل فيها هنا، ويمكن أن تراجع كتابات **بيترجران**: الأصول الإسلامية للرأسمالية) **وتيموثى ميتشل**: استعمار مصر، **وفوزى منصور**: خروج العرب من التاريخ، وكتابنا «البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث). وأن هذا أدى إلى اعتمادنا على نموذج آخر (إسلامى سنى أو رأسمالى غربى) سواء فى كتابتنا النقدية أو فى إبداعنا الفنى (راجع كتابنا: محتوى الشكل فى الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦).

وفى تقديرى أن الدفاع عن هذا الموقف هو تكريس لأزمتنا النقدية التى هو لب لها، وأن بقية مظاهر الأزمة هى نتاج لهذا الجذر، ومن ثم فإن الاقتراحات العملية أو الإجرائية التى تبدأ بالإكثار من المجلات النقدية وتنتهى بإصلاح نظام التعليم، وهى الاقتراحات التى انتهى إليها بعض الزملاء فى الندوة، رغم أهميتها، لن تجدى كثيراً، لأن الذين سيقومون بهذه الإصلاحات هم المثقفون المصابون أنفسهم - فيما أرى - بالتبعية، وسيأتى إصلاحهم أيضاً تابعاً.

البديل الحقيقى من وجهة نظرى هو أن يتخلص المثقفون من التبعية الذهنية (سواء للآخر أو للماضى أو للسلطة وأن يستعيدوا ماهيتهم الأساسية المتمثلة فى الإبداع الحر والمستقل، وأن يتصلوا اتصالا عميقاً وحقيقياً بذواتهم كجزء من جماعاتهم ليعرفوا مشاكلهم الحقيقية، وأن يبحثوا عن حلول لهذه المشاكل فى ذات المشاكل، أو فى الحلول المشابهة لمشاكل مشابهة فى كل العالم وفى كل الأزمان، بشرط أن يدركوا أنها مشاكل مشابهة وليست مشاكلنا نفسها، وحلول مشابهة وليست هى ذاتها حلول مشاكلنا. فى هذه الحالة سوف نستفيد منها دون أن نقلدها أو نخضع لها.

هذا الموقف الجديد الضرورى، صعب وقاس، وقد يكون مستحيلا فى لحظتنا الراهنة، التى نغوص فيها فى التبعية على المستويات كافة لكن ما نملكه يقينا هو الوعى: أن نبدأ الوعى بأزمتنا، هو بداية الطريق إلى تجاوزها.

سيد البحراوى

(٢)

هل يدلنا المشهد النقدى العربى الراهن على وجود حركة نقدية متعددة المناهج، يمثل كل منهج منها سبيلا واضحا له قواعده وقوانينه النظرية الفلسفية وأدواته الإجرائية المتسقة مع أسسه النظرية؟

النقد العربى وأزمة الهوية




بصياغة أخرى للسؤال نفسه أقول:

هل أفرز واقعنا النقدى نظرية عربية تكشف عن وعى نقدى متفاعل مع ظواهر التدفق الإبداعى أم أن الناقد يلجأ إلى أطر مرجعية مستمدة من واقع فكرى غير واقعنا، تمثل نوعا من التبعية الذهنية وتفضى إلى أزمة النقد؟

الإجابة غير سهلة وإلا نكون قد اختزلنا قضية بالغة التركيب والتداخل ما دمنا نطرح السؤال نفسه - أعنى قضية المنهج العلمى - بالنسبة لمجالات أخرى تمس أوجه حياتنا السياسية والاقتصادية والإجتماعية لكننى برغم ذلك سأحاول تقديم اجتهادى حول محور هذه الندوة من منظور موضوعى.

لايستطيعمتابع منصف إنكار الجهود الكبيرة لعدد من نقادنا البارزين، أسهموا فى تقديم الفكر النقدى الحديث عن طريق الدراسات النظرية والتطبيقية المتخصصة وتغلبوا على صعوبات كثيرة، أيسرها امتلاك اللغتين المترجم منهما وإليهما، فضلا عن نحت اشتقاقات لغوية جديدة وحل بعض مشاكل المصطلح النقدى وغموضه إلى غير ذلك. ومن أهم المشكلات التي تواجه الناقد فى هذا المجال طبيعة المناهج نفسها وارتباطها بجوانب فلسفية وثقافية واجتماعية نابعة من ظروف الواقع الفكرى فى الغرب ومحاولة تقريبها إلى باحثين وقراء ينتمون إلى سياقنا الثقافى العربى الراهن.

ولا شك عندى أن الباحث أو القارئ المتابع يعرف أن النظرية الأدبية المعاصرة - بمناهجها المختلفة - تمثل حصيلة تراكم التطور فى مجال الدراسات الإنسانية، حيث لا تنفصل الدراسات اللغوية أو النفسية والاجتماعية وغيرها وإنما تتمازج مناهج البحث وتتداخل. وحتى عندما يظهر اتجاه نقدى ما - كالبنيوية مثلا أو التفكيكية أو النقد النسوى يحدث قطيعة معرفية بالنسبة لما سبقه من اتجاهات فإن المدرسة الجديدة ترتكز على نقد جذرى لأسس نظرية أخرى تبلورت خلال مراحل متتالية من تاريخ النقد الأدبى فى الغرب. لهذا السبب تأتى النقلة الكيفية فى التصور النظرى لماهية الأدب ضمن سياق تاريخى وثقافى، له أصوله المعروفة لدى المشتغلين فى هذا المجال، وإن حملت الدعوة الجديدة فى ذاتها نفيا للتاريخ (أشير هنا إلى أحد منطلقات النظرية الأدبية الحديثة، أعنى النظر إلى العمل الأدبى بوصفه نصًا يحاور نصوصًا أخرى بمعزل عن الواقع الاجتماعى الذى أنتجها والظرف التاريخى الذى كتبت فيه)

ما ذكرت الآن يمثل حقائق يعرفها القارئ المتابع، بينما تشكل صعوبات إضافية بالنسبة إلى الناقد، نتيجة غياب مثل ذلك التراكم المعرفى لدينا واقتصار الجهود العلمية على مبادرات فردية يقوم بها النقاد بدافع مهنى أو شخصى وحسب اهتماماتهم العاجلة، بدون أن تجمعهم خطة طويلة المدى تنبنى على نوع من التنسيق والتكامل وتوزيع الأدوار حسب التخصصات المختلفة وبهدف تأسيس مشروع منهجى نقدى، يمتد بامتداد الساحة العربية أو يتحقق داخل الوطن الواحد.

وتفضى هذه الأسباب مجتمعة إلى أزمة النقد العربى على نحو ما وصفها **سيد البحراوى** فى ورقة العمل المهمة التى قدمها، خصوصا من حيث الفجوة الملموسة بين التوجهات النقدية القائمة والإبداع المتحقق من ناحية وبين الدراسات النقدية المتخصصة وجمهور القراء من ناحية أخرى. ومن الطبيعى فى هذه الحالة اقتصار الخطاب النقدى على دائرة المثقفين والمتخصصين المحدودة وانصراف القاعدة العريضة عن القراءة الجادة، برغم الجهود المتميزة لنقادنا المرموقين.

تطرح ورقة العمل أيضاً قضية غاية فى الأهمية وتتمثل فى غياب المنهجية المتكاملة المتسقة على المستويات الاجتماعية والسياسية والثقافية منذ بداية العصر الحديث.

فهل يصبح وقوعنا فى فخاخ التبعية الذهنية أمراً لا فكاك منه؟

أتصور أن **سيد البحراوى** لا يطلق مقولة التبعية الذهنية بالنسبة لواقعناالنقد العربى إلا بدافع تحريك الفكر وبهدف التطرق - ضمنا وصراحة - إلى قضية

الهوية الثقافية فى أبعادها المجاوزة لأزمة النقد من منطلق التحولات العالمية المتسارعة، المهددة بتذويب الخصوصيات الثقافية لصالح ثقافة عالمية واحدة وقرية كونية، لا يحتل أدبنا فيها - عدا بالطبع أعمال كاتبنا الكبير **نجيب محفوظ** - سوى موقع هامشى، فضلا عن تهميش الأدب والفكر فى واقعنا وتضييق الخناق على المبدعين وحرية التعبير والاجتهاد العلمى مما لا محل لمناقشته فى هذه العجالة.

إن الأدب - كما نعرف جميعا - يمثل أحد أهم تجليات الثقافة وكذلك فإن النقد هو النشاط المنهجى العلمى الموازى فى الأهمية. والناقد حين يقوم بتقييم الأعمال الأدبية إنما يبلور فى الوقت نفسه معايير القيمة الأدبية، العاكسة لخصوصية الثقافة فى ظرف تاريخى واجتماعى بعينه، بالإضافة إلى ما قد يحمله العمل الأدبى من قيمة إنسانية وما قد يطرحه من أسئلة الوجود البشرى فى كل زمان ومكان. والناقد يعلم أن قيامه بدوره ووظيفته يقتضى ضرورة الإفادة بغير حدود من النظرية الأدبية العالمية، قديمها وجديدها، فالمعرفة هى المهاد اللازم لعمله ومهنته.

لابد أن يطرح الناقد على نفسه فى هذه الحالة السؤال الملح: هل يمكن أن يكون المنهج محايدا؟ لعل مثل هذا السؤال قد دار بذهن **سيد البحراوى** وهو بصدد إعداد ورقة العمل؟

أرى - وفق اجتهادى الخاص - أن الناقد ليس مطالبا بتحديد موقعه إزاء المناهج الحديثة التى يوظفها فى تحليله للنصوص فحسب بل إنه مطالب أيضًا بتحديد موقعه بالنسبة للأعمال الأدبية التى يدرسها. وأتصور أن ذلك الاجتهاد من جانبى يطرح تصورا آخر لأزمة النقد ويتلمس طريقا مغايرا لمسألة التبعية الذهنية.

إننا كثيرا ما نرى إعلاءً للمنهج بحيث تعتسف النصوص من أجل أن تتواءم مع قوانين المنهجية النقدية، فالمنهج فى هذه الحالة يكون بمثابة السيد الذى لابد أن يتبع، أى أن المنهج يأتى فى المقدمة، ثم يلحق به صاحب الخطاب النقدى فيقوم بتقطيع أوصال النص أو جذب أطرافه حتى ينسجم مع المنهج الذى يتبناه الناقد، أو أنه يختزل العمل الأدبى إلى بيانات رقمية وأشكال هندسية، لها قيمتها العلمية المجردة بغير شك. لكن المنهج لا يفضى فى هذه الحالة إلا إلى قتل روح النص والإخفاق فى بلورة القيمة الأدبية والخصوصية التى يحملها عمل أدبى متميز. ومن حسن الحظ أن النصوص ذات القيمة الأدبية الحقيقية تنجو من هذا المصير البائس وتواصل حياتها لدى القراء وفى وجدانهم، بمعزل عن النوايا النقدية الحسنة أو المبيّتة.

فى أحيان أخرى يحتل الناقد الصدارة فيتماهى خطابه النقدى مع منطلقات المنهج ويصبح الخطاب وصاحبه سلطة مرجعية أو معرفية، يستمد مشروعيته من انفتاحه على الفكر العالمى والمنجز العلمى فى مجال تخصصه، فى الوقت الذى لا تمثل فيه هذه المنطلقات قاسما معرفيا مشتركا أو متاحا للمثقفين والقارئين كافة، ومن ثم ينعزل الناقد والخطاب النقدى معا فى برج عالٍ. وتلك هى النتيجة نفسها التى يصل إليها الناقد المفتون بالمنهج وإن اختلفت الأسباب واختلفت المواقع.

وهناك موقف ثالث يمثل فى تصورى ما أشرت إليه فيما سبق، أعنى محاولة الخروج من أزمة النقد وتجنب مزالق ما يمكن أن يمثل نوعا من التبعية الذهنية.

إن موقع الناقد الموهوب هنا يأتى بعد النص وبعد أن يكون قد تمثل كل ما يستطيع أن يثقفه من معارف فى مجال تخصصه وغيره من المجالات، بما يعنيه ذلك من ضرورة الوعى بالظروف التاريخية والاجتماعية والثقافية للمرحلة التى يعيشها الناقد نفسه والمبدع فى آن واحد والشروط التى يتم إنتاج العمل الأدبى فى إطارها. الناقد فى هذه الحالة يحول المعرفة النقدية من غاية تطلب لذاتها أو لإحراز سلطة ما إلى وسيلة لإضاءة النص وكشف تناسق عناصره وتماسك منطقة من خلال منهج أو مناهج متمازجة، يمكن أن تصل إلى القارئ فيجتلى القيمة الأدبية ويتلقاها ويتفاعل معها وجدانيا وعقليا، فالقارئ هنا يصبح مشاركا فى العملية الإبداعية ذاتها، مستطيعًا استيعاب قواعد المنهج العلمى وأدواته التحليلية ولا يقتصر دوره على الاستقبال السلبى للأدب أو لخطاب نقدى متعالٍ، أو يجد نفسه نافراً من قراءة الأدب والنقد ابتداءً.

ومن ناحية أخرى يكون الناقد الموهوب فى هذه الحالة نداً للمبدع، متكافئًا معه ومحققا لوظيفته ودوره من حيث إنه يضىء النص للمبدع وللقارئ فى آن واحد، بينما يشرك القارئ فى العملية الإبداعية، على حين يعيد إنتاج النظرية الأدبية أو المنهج العلمى بما يجعله جزءاً من نسيجه/ نسيجنا الفكرى والثقافى بوصفنا قراءً وكتاباً ونقاداً فعليين أو محتملين.

إن إعادة إنتاج النظرية الأدبية يعنى بالضبط تمثل المنهج فى نسيج الثقافة العربية وامتزاجه بمكوناتها الأخرى المشكلة لخصوصيتها.

وإذا ما تضافرت جهود العقول النقدية المبدعة الخلاقة - ولدينا من مختلف أجيال النقاد مجموعة يعتد بها - فإننا لا نكون قد وضعنا أقدامنا على طريق

النقد العربى  وأزمة الهوية

الخروج من أزمة النقد فحسب بل لعلنا نكون أيضًا قد حافظنا على مقومات خصوصيتنا الثقافية بغير انعزال عن مجريات الفكر العالمى. ■

اعتدال عثمان

(٣)

لاجدال فى أن التصور الذى دعت له مجلة - القاهرة - فى الإعداد لعقد ندوة موسعة عن وضعية وإشكاليات النقد الأدبى فى مصر والعالم العربى هو تصور طموح.

لكنى أعتقد أن ورقة العمل الذى تحكمت فى آليات ومناقشات الندوة، والتى أعدها **سيد البحراوى** تتسم بقدر كبير من التعالى والمغالاة فى شجب وإدانة جهود وتاريخ وإبداعات نقاد لهم جهودهم الخلاقة النابعة من متابعتهم الدءوب لتحولات عمليات الإبداع الأدبى والفنى بكل أشكالها.

بجانب غياب عديد من الاتجاهات والأصوات الفعالة والمؤثرة فى مضاء الحركة النقدية والذين يؤثرون العمل فى صمت عن الثرثرة والادعاء والتشنج وإلغاء جهود الاخرين، لقد غابت التعددية فى وجهات النظر وهو الأمر الذى دعا له رئيس التحرير **غالى شكرى** فى تقديمه للندوة

وسوف أتوقف فى تعليقى على مسألتين أساسيتين حول مفهوم المنهجية والتبعية الذهنية.

يقول **سيد البحراوى** بيقينية مزعجة إن حصاد الحركة النقدية منذ **العقاد وطه حسين** مروراً . **لويس عوض** ومغفلا **محمد مندور**، وحتى الآن تعانى من غياب المنهج ويتهمها بالتلفيقية والانتقائية إلخ.. وقد غاب عنه أن يضع مسألة المنهج النقدى فى إطارها المرجعى المعرفى الرئيسى وهو قضية التفكير العلمى والفكر الفلسفى وفلسفة الجمال فى سياق الفكر المصرى العربى الحديث المعاصر.

إن تأمل هذا الغياب يضع أيدينا على جوهر الأزمة فى فكرنا وثقافتنا بل توجهاتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية.

ولعل نظرة إجمالية عن طبيعة ووضعية الفكر الفلسفى عندنا هو قيام بعض أساتذة الفلسفة باستيراد أنساق ومذاهب فلسفية أوروبية وشرحها ومحاولة التوفيق بينها وبين تراثنا الفلسفى العربى الإسلامى.. نذكر منها محاولات **عبد الرحمن بدوى** فى (الوجودية) **ويوسف كرم** فى (فلسفة العقل المعتدل) **وعثمان أمين** فى فلسفة (الجّوانية) **وزكى نجيب محمود** فى فلسفة (الوضعية المنطقية) **وزكريا إبراهيم** فى فلسفة (الظاهراتية).

هذا الاستلاب فى الفكر الفلسفى عندنا أدى إلى غياب معظم نقادنا عن تأسيس مناهجهم النقدية وفهمهم لمعنى ووظيفة الأدب والقدرة على تحليل وتقييم النصوص الأدبية على رؤى وأنساق فلسفية فى حقل علم الجمال ومعنى الفن.. بمعنى أن يتحصن الناقد بمنظور فلسفى، لكن، هل ننكر أن **طه حسين** فى عودته للمنهج العقلى عند **ديكارت** ومفهوم الشك فى كتابه «فى الشعر الجاهلى» قد طرح مسألة المنهج

ألم يطرح **محمد مندور** فى كتابه «الميزان الجديد» منهج النقد الذوقى التأثرى لقد التقى **لانسون ودى سوسير** فى ذهن **مندور** فأصبح الأدب «فنا لغويا لايمكن فهمه أو تقديمه إلا بتحليل علاقاته التى يتشكل من خلال تفردها فى كل عمل أدبى صياغة متفردة ويتجدد دور النقد فى تمييز صياغة كل عمل من حيث هى فى ذاتها أولا - ومقارنة بغيرها ثانيا والأساس فى ذلك كله هو الذوق المدرّب».

وعلى ضوء هذا المنهج قدم دراسته فى النقد المنهجى عند العرب وحاول قراءة التراث النقدى العربى الذى يجاوزه إلى مدى أرحب جهود **جابر عصفور** فى كتاباته عن الصورة ومفهوم الشعر وقراءته للتراث النقدى...

ألم يطرح **لويس عوض** فى مقدمة كتابه: برومثيوث طليقا والأدب

الإنجليزى «المنهج المادى التاريخى فى فهم الأدب وتفسيره».

كذلك **محمود أمين العالم** الذى قدم المفهوم الماركسى الستالينى الجدانوفى للأدب وطوره وعمقه **غالى شكرى** وأغناه بآليات علم اجتماع الأدب ولعل درسات **غالى شكرى** المبكرة عن أزمة الواقعية الإشتراكية تثبت ذلك.

ثم كيف نغفل جهود **شكرى عياد** فى التفسير الحضارى والاجتماعى للأدب فى كتابه «الرؤية المقيدة»، وجهوده فى بناء علم أسلوب عربى، كذلك تأسيسه لنظرية فى النقد الأدبى العربى فى «دائرة الإبداع» و«الإبداع واللغة»، و«الإبداع والحضارة».

كل هذه الجهود المنهجية يشجبها فى **سيد البحراوى**.

وننتقل إلى المسألة الثانية مسألة التبعية الذهنية.

فى حكم جامع مانع شامل مطلق مثالى يرجع **سيد البحراوى** كلية ثقافتنا وفكرنا وبالتالى جهود نقادنا منذ فجر النهضة القومية فى بداية القرن التاسع عشر وتأسيس الدولة المدينة الحديثة، يرجعها التبعية والدونية للآخر الأوروبى الغازى.

«وهذه التبعية راجعة إلى بدايات العصر الحديث والتنشأة المشوهة للطبقة الوسطى المصرية منذ عصر **محمد على** لأنها كانت تنشأة مفروضة من الخارج — إذا جاز التعبير — فهذه الطبقة لم تكن تطوراً طبيعيًا للمجتمع بقدر ما كانت مرتبطة بمصالح الحاكم التى كانت متعلقة بالنموذج الغربى وبالتالى تكونت ذهنية أسميها الذهنية التابعة للمثقفين المصريين كجزء من الطبقة المتوسطة بصفة عامة، هذه التبعية واضحة فى النقد الأدبى وفى أنماط الحياة أيضاً كأنماط العادة وأنماط الملابس وهذا واضح جدا فى الانفصال الحادث بين المثقفين وبين طبقات المجتمع وبخاصة الطبقة الشعبية وأزعم أنه حادث بين المثقفين أنفسهم فهم يعيشون أشياء ويقولون أخرى».

ونحن نتسائل بدورنا عن مصداقية وعلمية مقولة (فهذه الطبقة لم تكن تطوراً طبيعيًا للمجتمع) لقد كان المجتمع المصرى قبل التحديث الذى أنجزه **محمد على**، رغم كونه فوقياً، مجتمعاً عثمانياً مملوكى الطراز والأسلوب مجتمع متخلف يعانى أدران بقايا ظلام العصور الوسطى، فهل يقدر مجتمع بهذه السمات الغارقة فى التخلف والجهل والقهر والمستلب من الدين والتراث على التطور بنفسه دون نظرة مشروعة إلى التقدم العلمى والصناعى الذى حدث فى الغرب.. أليست هذه نظرية أصولية غارقة فى الانغلاق ومستلبة للقديم الرجعى؟

لقد عجز **سيد البحراوى** عن إدراك جدلية التحولات الحاسمة والجذرية التى اتخذتها دولة **محمد على** فى التعليم والتصنيع وتنظيم الرى وقواعد المجتمع المدنى الحديث وإرسال البعثات إلى الخارج مما أدى لظهور **رفاعه الطهطاوى وعلى مبارك**.. إلخ وكانت ثمارها التحولات المجتمعية الحديثة التى استمرت حتى عصر **إسماعيل** وحتى العصر الحديث من وضع مصر على عتبة التقدم والتحديث ومنازلة الفكر السلفى والغيبى والجاهلى، والأهم من كل ذلك أن تشكلت وتكونت بذور الحركة الوطنية الديمقراطية التى أخذت تجلياتها فى ثورة عرابى والدعوة للدستور وثورة ١٩١٩ والدعوة إلى الإستقلال حتى بلغت ذروتها فى انتفاضات لجنة الطلبه والعمال سنة ٤٦ وصعودها إلى إنجاز الاستقلال الاقتصادى والسياسى فى ثورة يوليو ٥٢.

إن جدلية الصراع المعقد والمركب بين التحديث على النمط الغربى وهضم وتمثل منجزات الحضارة الغربية السائدة والاستجابة الخلاقة للتفكير العلمى ومسار الحركة الوطنية والاستقلالية طرح مفكرين مصريين ليبراليين وعلمانيين حاولوا تأصيل التحديث داخل خصوصية المجتمع المصرى شبه الإقطاعى، شبه الرأسمالى وعانوا ويلات الصدام مع الاحتلال والقصر مما أنتج نظرات ورؤى فكرية لايمكن اتهامها بأنها تابعة، مستلبة.

وأنا أتساءل هل جهود **الطهطاوى ومحمد عبده ولطفى السيد وطه حسين وهيكل وعلى ومصطفى عبد الرازق** تابعة ذهنيا؟

إننى أسأل **سيد البحراوى**.. ألم يتعلم فى الجامعة المصرية والتى كانت ثمرة جهود هؤلاء التنويريين... هل التبعية والاستلاب — ولأنهم تابعون ومستلبون — قد إنسحبت بالتالى عليه أم أنها جعلته يطرح تساؤل الاستقلالية الذهنية والمحاولة فى المشاركة فى فضاء التقدم العلمى والمنهجى النقدى؟

وأخيراً هل من يستغرق نقديا فى تأمل ودراسة الإبداع الأدبى المعاصر خاصة **نجيب محفوظ ويحيى حقى ويوسف إدريس** وجيل الستينيات والسبعينيات إلى ظاهرة كتابات المرأة الجديدة يجد تبعية ذهنية أم يجد سموا وخصوصية فى الرواية والقصة القصيرة والشعر تدفعه لاستنباط مناهج نقدية لها خصوصيتها واستقلاليتها وأيضا معاصرتها لاتجاهات الفلسفة وعلم الجمال والنقد الأدبى.

لو تخفف **سيد البحراوى** من مرض التعالى فى التنظير ومارس دوره كناقد لأجاب على دعاويه وأسئلته القلقة عن المنهج والتبعية الذهنية. ■

عبد الرحمن أبو عوف



وحدة الفنون: مشابه ومفارق

رجاء عبيد

فلا مشاحة أن الفنون بمعناها الأعم والأفسح ذات وشائج، بحسبانها نسقاً من المنظومة الفكرية، والتى تنبثق من كينونتها صور الإبداع لمختلف الفنون القولية أو السمعية والبصرية.

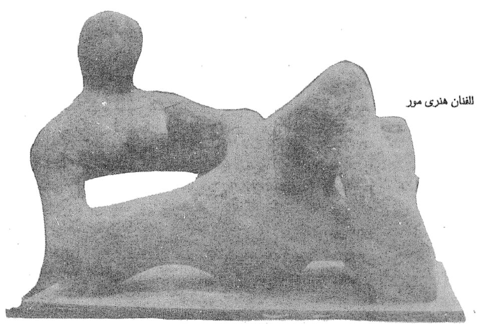
ومن ثم يمكن القول بأن هناك ما يمكن أن نسميه «وحدة الفنون» ، فإذا كان الشعر يتفرد بخصائص قارة فى بنيته الكلامية، ويتميز بتجسده القولى فى تشكيلاته التصويرية وفيه تعكف اللغة على خلق وشائج تناسقية، تستبطن دائرة الكون الشعرى ذى الطابع الفريد والمتميز فلا ينفى ذلك - ولا يناقض - أن هناك ما يمكن أن يسمى روحًا شعرية فيما نسميه شعراً وكذلك فيما نسميه نثراً، بل إن هذا الشىء الذى يسمى بالروح الشعرى ليست وسيلته الكلمات - فقط - بل من الممكن أن نتحدث عنه من خلال رمزية الأصوات الموسيقية، بل ومن خلال رؤية ما يمكن أن يسمى بلغة «النحت» أو «الرسم» أو «فن العمارة» أيضًا، وإن كان ذلك كله يمثل شعوراً غامضاً بذلك الروح الشعرى ولكنه موجود على أية حال. بينما يتميز «الشعر» فوق ذلك بما يحمله فى قالبه المشكل فيه من انطباعات خاصة حين تلتقطه آذاننا أو تقرؤه عيوننا.

ومن ثم فالمشابه لا تلغى مفارق، فبين الوحدة والتنوع تتمايز خصوصية وتفرد. فإذا كانت سمة الفنون القولية هى «التعبيرية» فإن «التصويرية» ألصق بالفنون التشكيلية، وبينما يكون الفكر والخيال ركيزة التذوق للفن القولى، يكون التجسد الحسى والتشكل المادى سمة الفنون الأخرى. وإذا كان الأداء الفنى فى الفنون القولية، ينطوى على حركية تستثير ملكات التصور، وتستفز الجانب الوجدانى، وإذا كانت - كذلك - تتحرك دائمًا فى زمنية متعاقبة فإن اللوحة المرسومة - مثلا - تظل فى حالة ثبات، وهى فى خطوطها التشكيلية - فى جمالها الخاص بها - تبقى منطوية على ألوانها فى اللوحة، وتكتفى بتثبيت تلك الألوان فى قبضها على لحظة محددة.

ومع صلابة التقسيم المتوارث للفنون القولية، وما يملكه من سطوة تاريخية بدءاً من **أفلاطون**، وتكريسا له عند **أرسطو**، فقد استجدت تداخلات قد تتقارب أو تتباعد مع التقسيم الثلاثى، أو ربما تنضاف تفسيرات أو تعليقات تتناول - مثلا - اختفاء المؤلف وراء شخوصه فى المسرحية، فى حين أن المؤلف هو «الراوى» فى الملحمة، وإن كانت الشخوص تتحدث كذلك. بينما يكون الشعر الغنائى هو صوت الشاعر نفسه، وربما تستجد مداخلات أخرى ترى - مثلا - أن الملحمى يجمع بين «الذاتى» و «الموضوعى»، وأن «الغنائى» نلحظ فيه تمايز الذات وتفارقها عن الآخرين، بينما يجمع «الدرامى» بين الجانبين: الذات والآخرين، أو الفرد والمجتمع.

وقد تعلو أصوات أخرى، تدعو إلى تجاوز محدودية التقسيم الثلاثى وترى أن «تقسيم الأدب إلى درامى وملحمى وغنائى تقسيم مضلل، إن هو أوحى أن الواحد منها يستبعد الآخرين. فالدرامى يتألف من عناصر ملحمية وغنائية. العقدة هى العنصر الملحمى، أما العنصر الغنائى فيوجد فى الحوار.. وإذا كان لابد لنا من ذكر إنجازات حققناها، فالأوبرا هى مسرحيتنا الغنائية. ومن بين إخفاقاتنا ظهور مسرحيات بين حين وآخر، تتصف بالغنائية دون كل شىء آخر»(1).

إن الاستخدام النقدى - مثلا - لمصطلح «الصورة» مستعار - كما هو واضح - من فن الرسم، ألا يشير ذلك إلى هذا الإحساس الداخلى بتلك القرابة بين الفنون؟ لعل النص التالى لناقدنا القديم المتفرّد «**عبد القاهر الجرجانى**» ما يكرّس بيقين فكرى صائب، ذلك التواشج حتى بين «المصطلحات» من



للفنان هنرى مور

منطلق ما أشرنا إليه من «وحدة الفنون» فى صورتها الأشمل والأفسح، بل إنه فى نصه هذا يمزج بين مصطلح خاص بالفن القولى «التعبير» وبين مصطلح يتصل بالنقش والأصباغ، ومزج الألوان، ثم يربط - عبدالقاهر - ذلك بمزج الكلام، و «نظم» الأداء، وانتظام البنية اللغوية، يقول: «ترى الرجل قد اهتدى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة، والنقش فى ثوبه الذى نسج إلى ضرب من التعبير والتدبير فى أنفس الأصباغ، وفى مواقعها ومقاديرها، وكيفية مزجه وترتيبه إياها إلى ما لم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، وكذلك حال الشاعر والخطيب»(٢)، وقبله - كما نعلم - قول **الجاحظ** المشهور والمعروف: «.. فإنما الشعر صياغة وضرب من الصيغ وجنس من التصوير»(٣).

إن هناك مَشابهَ ولكن هناك مفارق بين كل فن وسواه من الفنون القولية، فموهبة الشاعر وموهبة الروائى متميزتان تميز أى موهبتين أخريين، وكذلك تتميز موهبة الروائى عن موهبة الخطيب.. إن كثيراً من أجمل الأشعار قد وضعت فى شكل روايات، كما أنه فى أجمل الروايات - تقريبًا - نجد شعراً حقيقياً.

ومع ذلك فهناك فارق جوهرى بين المتعة التى تحسها من الرواية وتلك التى يستثيرها الشعر، لأن الأولى مستقاة من الحوادث بينما الأخرى مستقاة من التعبير عن الإحساس، فى إحداهما نجد أن مصدر الانفعال المستثار هو عرض لحالة أو حالات تنتمى إلى الفكر الإنسانى بينما فى الثانية عرض لسلسلة من الحالات التى تنتمى لمجرد ظروف خارجية.

وبالمثل فإن كلا من «الشعر» و «الرواية» يفترقان فى مفهوم «الحقائق الفنية» المستقاة منهما، فالحقيقة فى الشعر «هى التى تصور الروح الإنسانية بصدق» بينما الحقيقة فى الرواية هى إعطاء صورة حقيقية للحياة. كلاهما مختلف، ويأتى بطرق مختلفة لأشخاص مختلفين فى الغالب.

إن الشعراء الكبار غالبًا ما يكونون على جهل بالحياة، وكثيراً ما يضرب بهم المثل فى هذا. ما يعرفونه يأتى إليهم بملاحظة أنفسهم، حيث يجدون فيها نوعاً من الطبيعة البشرية، والمعرفة الأخرى بالإنسانية أو الحياة هى تلك التى تأتى إلى غيرهم عن طريق الخبرة الخارجية وهى - بهذا المعنى - لا تهم الشعراء وإن كانت مثل هذه المعرفة بالنسبة إلى الروائى أساسية، إذ عليه أن يصف الأشياء الخارجية: الحوادث والأعمال لا المشاعر وهو - أى الروائى - لا يهمه أن يكون ضمن هؤلاء الذين قالت عنهم مدام «رولان» وهى تتحدث عن بريسو:

«يعرف الإنسان ولكنه لا يعرف الناس»(٤).

قد تكون القيمة الجمالية ذات وشائج متقاربة، ولكن ذلك «ليس ذريعة لإمكانية التوحيد بين عنصرى الشعر والقصة فى العمل الفنى الواحد نفسه ولكن الأمر مثلما يمكن المزج بين الزيت والخل بالرغم من طبيعتيهما المختلفتين، فإنهما قد يتحدان فى المذاق(٥)، وكما يقول Murry إن رواية «الحرب والسلام» لها القيمة الشعرية نفسها التى نجدها فى رواية «الأمراء»، و «الأخوة كرامازوف» تماثل - كذلك - القيمة الشعرية «لهاملت»، وفى موضع تال فى تحديده المفارق بين الأداء الشعرى والأداء النثرى، يلمس القضية نفسها من زاوية أخرى فيقول: «وحيث تكون التجربة عاطفية فالمصادفة تلعب دورها فى التعبير عن هذه العاطفة نثراً أو شعراً، أما إذا كانت العاطفة شخصية وجياشة على نحو غير عادى فإن الميل السائد سيكون نحو التعبير الشعرى، وأنا لا أستطيع أن أفهم سوناتات **شكسبير** بالنثر ولكنى أستطيع أن أفهم فى يسر بعض مسرحياته كروايات، وإنى لأتخيل أن «هاملت» كرواية ستكون أكثر نجاحًا. ومع ذلك فهناك محاذير حول إمكانات التحول من

وحـــدة الفـــنون

شكل نثرى إلى شعرى. إن ذلك سوف يؤدى إلى إهمال خصوصية الأعمال الأدبية المتميزة، فهى كما هى، وإن تخيلها غير ذلك فهو بمثابة السعى وراء شىء تافه. إن «هاملت» المختلف كان سيعطى تعبيراً أكمل لما يدور بخلد شكسبير من عاطفة. وإننى أحرص على عدم التقليل من تحفة «هاملت» التى أمامنا للتنقل إلى شىء آخر لا نعرف عنه شيئاً(٦).

ومع ذلك فإن المفارق قد تضم مشابه، ولكن يتبقى - مع ذلك - هذا التمييز الملموس بين الشعر والرواية، إن هذا المجال الذى يمكن فيه التوحيد بين الشعر والقصة كل فى أرفع مستوياته ذلك هو مجال الدراما، ومع ذلك فهنا يمكن التمييز بين العنصرين تماماً وقد يوجدان بدرجة مختلفة فى النوعية وبنسب مختلفة. قد تكون حوادث الشعر الدرامى قليلة وغير مؤثرة، ومع ذلك فالمزج بين العاطفة والحوادث قد يصبح فى أعلى صورة.. إن التوحيد بين هذين الرائعين هو ما جعل شكسبير مقبولا بوجه عام، حيث يجد كل نوع من القراء ما يناسب مواهبه، وهو بالنسبة لكثير عظيم كراوٍ للقصة وللقلة كشاعر(٧).

وقد نجد المشابه والمفارق حتى فى الاستخدام اللغوى، ومع ذلك فاللغة - على سبيل المثال - تستخدم فى «الدراما» فى أداء نثرى، فهى لا تهتم بالجانب البلاغى، ولا تحفل بالأناقة اللفظية لأنها - فى أغلب الأحيان - تناقش قضايا اجتماعية، ومن هنا تكون فى بساطتها وحيويتها معبرة عن العلاقات الإنسانية، بخلاف لغة «الشعر» التى هى تعبير عن «الذات»، وعن عالم الشاعر الداخلى.

فالتراجيديا - مثلا - فى عالمها المتوتر وصراعها الرهيب بين قوى متكافئة ومتعارضة، لا يكون - سوى الشعر - بطاقته الأدائية والتصويرية وما يسهم به الخيال المواكب لتوترات الموقف أو المواقف هو الموائم والملائم للتراجيديا.

ولكن من الجانب الآخر قد تكون لغة «الشعر» موائمة للدراما إذا كانت غائصة فى حالات الإنسان وهمومه السياسية أو تأملاته الوجودية، ومشكلاته النفسية، وقد تكون اللغة الشعرية - كذلك - أليق بالدراما التى تصور الجانب التاريخى أو المواقف البطولية مفيدة بما يتيحه الخيال المهيب من تجسيد فنى، بشرط «ترويض» اللغة، لتتناغم درامياً مع الأفكار والشخصيات، ومع العواطف والانفعالات.

ينضاف إلى ذلك أن «الكلمة» فى المسرحية تكتسب زخماً إضافياً بحركة الممثل وبقدرته الأدائية على تمثل ما ينطق به وبتصوره النفسى والوجدانى لدلالة الكلمات، وفى الدراما الشعرية يتمازج الاثنان ويصبحان شيئاً واحداً، ويكون «الشعر» تجسيماً تصويرياً لحركة المسرحية، وليس حيلة بلاغية أو وشياً إضافياً، بل كأنه الصيغة اللغوية فى عضوية البنية المسرحية، وبه تتجسد فاعليتها حيث تكون الصور الفنية قسيماً متكافئاً للحدث أو الأحداث.

ولعله من المناسب الإشارة إلى ذلك التساؤل حول تاريخية الأداء الشعرى، ومحاولة البحث عن أسباب تتصل بالتقاليد الأدائية أو بالرغبة فى تحقيق جماليات فنية:

لن نستطيع أن نبحث هنا بحثاً وافياً المشكلة الجمالية الخطيرة حول السر فى بقاء المسرحية من ملهاة ومأساة قروناً عديدة تكتب بالشعر.. وسواء أكان الدافع وراء ذلك رفع المسرحية فوق مستوى الحياة وزخرفتها بما فى اللغة التخييلية والجميلة من سحر، أم كان بغية تأكيد صفات المسرحية المجردة والمثالية، فإن الحقيقة تبقى ثابتة لا تتغير وهى أن تقليد الشعر كان من أقوى التقاليد المتصلة بتقنية المسرحية. ولم يعتبر الشعر إلا فى وقت متأخر جداً من تاريخ المسرحية الطويل بأنه أداة مناسبة للمسرحية الجادة على الأقل(٨).

وإذا كانت المسرحية والرواية تعرضان الرؤية الكلية فى صورتها الأشمل والأعم فيما يمثل الحقيقة الموضوعية وحيث يتضح فيهما - من حيث جوهرها - ذلك التصادم فى الأفعال والأعمال فى شمولية الحراك العام للشخصيات فى الأحداث والمواقف فإن هناك مَفَارِقَ غير مذكورة منها - على سبيل المثال - ما يتصل بالفارق بين «وحدة» المسرحية، و«وحدة» الرواية. ويصح ما قيل بأن رؤية الروائى للأحداث إنما تتشكل من خلال أذهان الآخرين بينما يعمد المسرحى إلى استكشاف رؤية أذهان الآخرين من خلال الأحداث.

ولعل «وحدة» الرواية أكثر انفساحاً حيث تكون تلك الوحدة منبثة فى توالى الأحداث، وفى تصارع الشخصيات، وفيما يتيحه السرد والتصوير من خلال امتداد المساحة الزمنية للرواية، بينما تتوقف «الوحدة» المسرحية على مدى التوافق الرهيف والدقيق بين «الفعل» و «الشخصية»، ولا سبيل لتحقيق ذلك الترابط بغير «الحوار» فقط.

ومن هنا قد تضطرب «وحدة» الرواية، حين تتحول - كما يحدث أحياناً - إلى عمل مسرحى، حيث تصبح هجيناً، فقد حرمت من جدليتها البنائية المتاحة لها فى جنسها الأدبى، ولم تكتسب من «جنس» المسرحية سوى «الحوار» وهو - بالضرورة - قوام المسرحية، وهو - كذلك - مختلف فى شرائطه وقيمته فى المسرحية، عن قيمته فى الرواية.

ويختلف الأمر - كذلك - بين درامية المسرحية ودرامية الرواية، حيث تتشكل درامية المسرحية بواسطة تجسيد الفعل بواسطة الحركة، ومن خلال الحوار، وبهما تدرك «فكر الشخصية ، أو الشخوص، والتى تتولى الكشف عما يعتمل فى «الداخل» بواسطة «الكلمة». وفى جميع ذلك تظل الحاجة إلى «مشاهد» يمتلك قدراً من اللماحية يستكمل بها «تصور» ما تبطنه الشخصية فى أبعادها المختلفة.

ولعل ما يملكه الروائى من فسحة السرد والتصوير - كما أشرنا - وما يتيحه الأسلوب الروائى - بوجه عام - ما يهيئ للرواية ما لا يتاح مثله للمسرحية.

وهنا يكون «تطاول» الروائى على أهم خصيصة للمسرحية أى «الحوار» رغبة فى زخم درامى إضافى، له مخاطره، فلا يجوز التركيز المطلق على «الحوار» أو السرف فيه، حتى لا تتحول الرواية إلى «جدل» فكرى، أو «تسطيح فكرى»، ومن ثم فلا حاجة إلى تضحيات لا مبرر لها حتى لا تختلط الأمور بين «فنية» الرواية، و «فنية» المسرحية، وحتى لا تتحول الرواية إلى ما يعرف بالمسرواية والتى لايزال ينظر إليها على أنها فن هجين. ومع ذلك كله فالمسألة ذوقية، وليست تحديدية بين «درامية» المسرح، و«درامية» الرواية، والأمر يتوقف على «أسلوبية» كل منهما.

وإذا كانت «درامية» المسرحية تتملك طاقات أفسح بما يتاح لها من مساندة تهيئها إمكانات المسرح المعروفة، فإن «درامية» الرواية تظل فى نطاق ضيق محدود، ومع ذلك فإنه يمكن أن ينفسح المجال أمام الروائى فى حدود إمكانات البنية الروائية، وذلك بواسطة تجسيد درامية الرواية، من خلال الصور المتلاحقة، والإيماءات الخاطفة، مع دفع حركة «الذهن» لدى القارئ نحوها.

ومردّ ذلك بالنسبة إلى المفارق والمشابه بين الشعر والخطابة، فالخطابة كالشعر تعد أفكاراً ملونة بالشاعر، ولكن الإحساس العام بالمفارق لا يمكن تجاهله «إن الشعر والخطابة يشبه كل منهما الآخر فى التعبير عن الدفقة الإنفعالية، ولكننا إذا استشرنا التحليل، فإننا يمكن أن نقول إن الخطابة تسمع، بينما الشعر يتجاوز مرتبة السمع.

إن الشعر إحساس يعترف بنفسه لنفسه فى لحظات العزلة ويضمّن نفسه فى رموز تكون ممثلة أقرب ما يكون لذلك الإحساس فى نفس الشكل الذى يوجد به فى عقل الشاعر، بينما يختلف الأمر بالنسبة للخطابة فهى «إحساس يسكب نفسه فى الخارج، ليصل إلى عقول الآخرين مستدراً عواطفهم، أو محاولا التأثير فى معتقداتهم أو أفكارهم أو تحريكهم تجاه شىء ما وكما يقول:

«كل الشعر ذو طبيعة انعزالية أو فردية»(٩).

ينضاف إلى ذلك أن الخطابة فن نفعى، فيه يعمد الخطيب إلى اجتذابنا إلى مضمون خطبته، كما أن إثارة الخطيب لانفعال سامعيه هى وسيلة مؤقتة وطارئة فهى موظفة لغرض عملى هو الإقناع من أجل غاية موضوعية.

ومن ثم فالخطيب يراعى نوعية جمهوره، متوخياً اللحظة الزمانية ومحايثتها للواقع، بينما الشعر هدفه غير خارجى، هدفه فى ذاته يكتفى بخلق الانفعال، وخلق الشعور الجمالى، وغايته - فى أول الأمر وآخره - فى ذاتيته.

ولعل إشارة «حازم القرطاجنى» - مع مراعاة الفارق الزمنى - تتصل بما نحن فيه، وتؤكد يقينا بضرورة تفارق الخطاب اللغوى فيما أسماه بالمراوحة «بين المعانى الشعرية والمعانى الخطابية، ونجتزئ منه ما يتصل بتلك المراوحة التى لا يطغى فيها الخيال على الإقناع فى الخطابة، أو الإقناع على الخيال فى الشعر. فيقول: «فإن ساوى بعض الناس بين المخيلات والمقنعات فى كلتا الصناعتين (يقصد الخطابة والشعر)، أو حام حول مساواة المخيلات بالمقنعات فى الشعر، أو مساواة المقنعات بالمخيلات فى الخطابة، كان قد أفرط فى الصناعتين كلتيهما»، ويكون حكمه على التجاوز والخلط بين خصوصية كل فن كما يقول: «فإن جعل عامة الأقاويل الشعرية خطابية، وعامة الأقاويل الخطابية شعرية، كان قد أخرج كلتا الصناعتين عن طريقتهما، وعدل بهما عن سواء مذهبهما.. وإن تعد الخطابة فى ذلك شعراً، والشعر خطابة، فيكون ظاهر الكلام وباطنه متدافعين، وهو مذهب مذموم فى الكلام»(١٠).

وواضح أنه فى حديثه السابق شديد الاتصال بما قاله «أرسطو» من قبل - كما هو معروف - حين فرق بين الخطابة والشعر، بواسطة تحديده مفهوم الإقناع، فالشعر تسانده ملكة الخيال. والإقناع فيه يتخذ سبيله بصورة غير مباشرة، فى حين أن الإقناع فى الخطابة مباشر تكون وسيلته الحجة المنطقية أو البلاغية.

وإن الشاعر يكتسب حق الانتماء إلى مملكة الشعر إذا نجح فى إبعاد نفسه عن الخارج، ومشكلات الحياة اليومية، وعبر عن مشاعره تماماً كما يحس بها فى عزلته أو كما يجب أن يحس بها، ولكن إذا ما حاول بالتعبير عن نفسه أن يؤثر فى غيره فى معتقداته وأفكاره وآرائه فإنه يتوقف عن أن يكون شعراً، ويصبح خطابة.

هذه المفارق بين «الشعر» و«الخطابة» ناشئة - كما مضى - من طبيعة كل منهما، وينضاف إلى ذلك كنتيجة حتمية له أن

«يصبح الشعر الثمرة الطبيعية للوحدة وللعزلة وللخصوصية».

وتصبح الخطابة الوسيلة الوحيدة للامتزاج بالعالم الخارجي، إن الأشخاص الذين يحسون أكثر من غيرهم بحقيقة مشاعرهم الخاصة فإن الشعر هو الوسيلة الطبيعية لتجسيد تلك المشاعر مادامو يتملكون ملكته الفنية، وهؤلاء الذين يفهمون مشاعر الآخرين أفضل، فهم أكثرهم قدرة على الخطابة.

ومن هنا يمكن قبول التعميم التالي بصورة عامة وهو أن الأفراد والشعوب الذين يتفوقون عادة في الشعر هم هؤلاء الذين يحكم طبيعتهم وتذوقهم أقل الناس اعتماداً في الحصول على سعادتهم من إعجاب أو عطف العالم الخارجي بوجه عام، وهؤلاء الذين يرون في إعجاب العالم الخارجي شيئاً ضرورياً يتفوقون في الخطابة»[11].

«والشعر في جوهره قسيم العواطف والانفعالات ومن هنا نستطيع أن نميز الشعر بنقيض ما أسماه وردزورث أنه ليس شعراً بل موضوع الحقيقة والعلم وذلك الأخير - غير الشعر - يكتفي بمخاطبة الفكر، أما الشعر فإنه مختص بالمشاعر ويقوم بمهمته عن طريق الإقناع الفكري إن هناك محاولتين لتحديد الشعر أولاهما: أنه حقيقة مشبعة بالانفعال والأخرى تحدده بأنه أفكار الإنسان مغموسة في مشاعره»[12].

ومن ثَمّ فعلى الشعر أن يبتعد عن مضامين تؤديها - بجدارة وخصوصية - فنون أخرى، فإذا تطاول الشعر عليها فقد قيمته. كما أنه يسقط من عليائه إذا حاول - كذلك - الالتصاق بالأرضي في منافعه السريعة والوقتية، مما تقوم به «الخطابة» مثلاً - أو النثر بصفة عامة، بل إن «المنظومات» - على رغم شكلها الشعري - لا تكون شعراً، لأن موضوعها ومضمونها مقصود على النثر، كما أن هدفها عملي ونفعي، واللغة العملية وجودها - دائماً - خارجها وهي غيرية وليست ذاتية، ولذا، فشعر «المناسبات» - كذلك - بسبب ملاصقته للمناسبة في آنيتها المحددة، سرعان ما يطوى ويمّحي.

ولا يعني ذلك «انعزالية» الشعر، وإنما يعني بدرجة أهم أن المضامين الحياتية اليومية، تفقد بسرعة أهميتها وأثرها. ومن هنا يصح القول بأن على الشعر أن يصون نفسه.

ولعله من المناسب هنا أن نشير إلى قول «ميرى» أيضاً:

هناك نقطتان جديرتان بالملاحظة الأولى: أن الشعر كان الشكل الأساسي للأدب، ثم جاء النثر تطويراً بعد ذلك وهذا يطرح سؤالا بسيطاً: لماذا استجد النثر، والإجابة أيضاً بسيطة، لأنه يعبر عن مضمون لم يستطع الشكل المنظوم أن يعبر عنه.

لقد عرف قديماً في الأدب الإغريقي أن الشكل المنظوم لا يتبع بالضبط قوالب الفكر المنطقي، وكل النتاج الضخم من الشعر التعليمي هو في الواقع ضرب من الهجين، أي نوع من التزايد الفطري النابع من حقيقة سيكلوجية وهي أن خير وسيلة لتتذكر كلمة من كلام الحكمة العملية هي أن تصوغها في كلام منظوم كي تتذكرها ولكن الجدل الميتافيزيقي يختلف عن مضمون كهذا:

«المرأة والكلب وشجرة الجوز زدهم ضرباً يزدد لك الفوز، لكي نفرض شكلا من الحكمة المقفاة أو المنظومة لعمل سلسلة من الحجج الاستطرادية ما هو إلا خطأ ترتكبه الحركة الأدبية. ومن الواضح أن الإنسان استغرق وقتاً طويلا ليكتشف أن خير وسيلة لاستذكار برهان فكري هو التركيب المنطقي للبرهان.

والنقطة الثانية: من الثابت أو الصحيح أن تطور النثر كأداة ووسيلة للمنافسة سواء كانت عملية أو فلسفية أو قانونية كان هذا التطور سريعاً نسبياً إلا أنه قد مرت قرون طويلة قبل أن يلائمه مضمون هو أساساً مضمون جمالي»[13].

ويتضح - مما سبق كذلك - أن الشكل الأدائي يرتبط بمضمونه وكلاهما يتفاعل ويتداخل مع الآخر وعلى حسب قدرة المعطى الأدبي على تحقيق غايته تكون قيمته الفنية وبها تتحدد إمكاناته الإبداعية، وسواء كان العمل الأدبي شعراً أو نثراً.

إن العبقرية الأدبية تحقق نفسها في شكل الخيال النثري أو الخيال الشعري على حد سواء، ويعتمد الشكل إلى حد كبير على الميل السائد في العصر. وجوهر العبقرية الأدبية ليس هو النثر أو الشعر، وإنما هو الخيال في المقام الأعلى أو الأول. عالم الخيال الزاخر بالشخصيات المتنوعة التي تدعم تبلور صيغة التجربة التي هي الإبداع الأدبي.

إن النقد - من جانب آخر - حين يتناول الأساسيات، «ويعمل وفق طريقة المقارنة اللازمة يجد سهولة في التنقل والتحليل للخيال المبدع ويستطيع تجاهل التباين الذي يعد تبايناً كاملا بين الشكل النثري والشكل الشعري»[15].

مع ملاحظة أن النص لا ينبثق من فراغ، وإنما يتشكل في مادته اللغوية - والفنية - من معطيات جنسه الأدبي التي ترسخت جذورها في حقلها المنتسبة إليه، ومن ثم فإن النص تتجسد مجالات تفرده في أسلوبه المصوغ فيه، والذي يكسبه - في ذات اللحظة - تميزه داخل تشابهه بسواه، ويمنحه قيمة متفردة داخل قيم لها تفردها هي الأخرى، ومن ثم يكون لكل نص - في أدائه الخاص به - خصوصية داخل إطار عمومية جنسه

الأدبى، وإذا كان النص يمتاح فى إفرازاته اللغوية من مخزون لغة صاحبه، فإن تركيباته وتشكيلاته المتعددة هى التى تميز أسلوبية النص وعبقرية الأداء.

ونذكر - فى نهاية القول - إن الأنواع الأدبية جميعها قد أصابها كثير من ذلك التداخل والذى لا يعنى بالضرورة فقدان الهوية - ومن هنا لم تعد نظرية الأنواع الأدبية - تحتل مكان الصدارة، والسبب الواضح لذلك هو أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية فى كتابات معظم كتاب عصرنا. فالحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج والقديم منها يترك أو يحور، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك.

ومع ذلك كله فإنه لا يعنى فقدان الهوية لكن فن من تلك الفنون. ■

الهوامش

١ - الحياة فى الدراما - أريك بنتلى، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت ١٩٦٨، ص ١٠٢.

٢ - دلائل الإعجاز، القاهرة ١٩٦٩ - تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى ص ١٦٩.

٣ - البيان والتبيين ١/ ١٥.

٤ - انظر 1.Romantic Criticism من مقالة موضوعها "What is poetry" كتبها John Stuart Mill P. 151

2. Ibid. P. 153

٥- Ibid. P. 153

٦- The problem of style. London. P. 45

٧- Ibid. P. 155.

٨ - فن المسرحية، ترجمة صدقى خطاب - بيروت ١٩٦٩، ص٤٩٠

٩ - ونعرض - على عجل - إلى ما يقوله «المازنى»، وهو فى قوله التالى «يتأثر» بما عرضنا له حول مفهوم الشعر عند جون ستيوارت مل، وإن كان «المازنى» لايشير إلى مصدره أو بما يومئ إلى صاحب العبارة نفسها والتى «ينقلها» المازنى وإنّا - أول الأمر وآخره - لانقصد محاكمة أو مؤاخذة، وإنما نكتفى بعرض ما يقوله حول العاطفة والشعر:

«ولعل هذا هو السبب فى أن الأمة الإنجليزية لم تنبغ فى شىء نبوغها فى الشعر الذى يرجع فى مرد أمره إلى الإرادة والعاطفة، وإن الأمة الفرنسية من «أفصح «الأمم. ذلك أن الشعر عبارة عن الإحساس الذى يعترف به المرء لنفسه ساعة الخلوة بها ويرمز له بما هو أقرب إلى الصورة التى هو عليها فى نفس الشاعر. أما الخطابة فإحساس كذلك ولكنه يصب فى أذهان أخرى، ويلقى إليها طلبا لعطفها أو التماسا للتأثير فيها أو نشدانا لتحريكها وحفزها إلى العمل، ومن هنا كانت الأمة الفرنسية أضعف الأمم الكبرى شاعرية وأفصحها فى الوقت ذاته إذ كانت أشدها غروراً وأعظمها اعتدادا بالنفس انظر: «قبض الريح» ص١٥٢.

١٠ - منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب - ١٩٦٦، صـ ٣٦٢.

١١ - راجع نص «المازنى» السابق، ليتضح مدى تأثره - كذلك - بقوله - هنا أيضا - جون ستيوارت مل.

١٢ - انظر 1. Romantic Criticism من مقالة موضوعها "What is poetry" كتبها John stuart Mill P. 151. لعله من المناسب - هنا - الإشارة إلى ما يقوله «المازنى» فى حديثه عن أهمية الوزن فى الشعر فيقول:

«فليس الشعر كما يقول وردزورث نقيض النثر كلا. كذلك ليس الحيوان نقيض النبات ولكن بينهما على ذلك فرق لاسبيل إلى إغفاله وليس النظم مرادفا للشعر ولكن الوزن على هذا جثمانه لابد منه ولاغنى عنه، وقد يكون النثر شعرياً جائشا بالعواطف ولكنه ليس شعراً».

الشعر غاياته ووسائطه، ص٧٧.

١٣ - The problem of style. p. 55

١٤ - Ibid. P. 54

١٥ - رينيه ويليك مفاهيم نقدية. ترجمة د. محمد عصفور - عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧، ص٣٧٦.

النقد العربى  وأزمة الهوية

اللسانيات ونظرية الأدب

أحمد درويش

قد العلاقة بين اللسانيات ونظرية الأدب أو بين علوم اللغة وعلوم الأدب، علاقة قديمة متجددة، لكن هذا الحكم العام لاينبغى أن يفهم منه أن ليس فى الأمر جديد، وأن مايثار حولنا من كتابات نقدية نظرية أو تطبيقية تتخذ من الفهم الحديث لتصور اللغة ومناهج دراستها منطلقا لها للنظر فى النص الأدبى ليس إلا مجرد طريقة جديدة للتعبير عن شيء قديم.

ذلك أن حجم الحدة الذى أدخلته الدراسات الحديثة للغة على مفهومها، جعل الفرق واسعا بين صلة اللغة بالأدب عند القدماء وتلك الصلة ذاتها عند المحدثين ولعلنا نستطيع أن نجمل العلاقة القديمة بين اللغة والأدب فى التراث العربى عندما نؤكد أن الصراع التقليدى بين محتوى العمل الأدبى وشكله قد انتهى عند معظم النقاد الناضجين إلى الانتصار إلى الشكل والإعلاء من قيمته على حساب فكرة الانتصار للقيمة الخلقية أو الاجتماعية لمضمون النص الأدبى. وكانت شجاعة النقاد فى هذا الصدد لافتة للنظر، حين اهتموا بالقيم الفنية الشكلية للشعر الجاهلى الوثنى بدءا من القرن الأول وهو خطوة لم تتم نظيرتها فى أوروبا إلا فى القرن السابع عشر المسيحى عندما بدأ الاهتمام بالأدب الإغريقى الوثنى أو لشعر الغزليات والخمر والهجاء الساخر المر، ولم تشدهم نصوص أخرى احتشدت بمضامين أخلاقية أو دينية أو اجتماعية لكنها افتقرت إلى بنية فنية شكلية محكمة، وفى هذا الإطار شكلت دراسات اللغويين مدخلا رئيسيا للتنظير الأدبى والنقدى عند العرب، وبلغت شبكة العلاقات اللغوية المحكمة قمتها فى تصورات ناضجة من أمثلتها فكرة «النظم» عند عبدالقاهر الجرجانى، ومن قبلها فكرة «الضم» عند القاضى عبدالجبار، وآراء ابن جنى والآمدى والقاضى الجرجانى والجاحظ وغيرهم ممن اشتد الإحكام عندهم بين قضايا اللغة والأدب، بل إن هذه النظرة اتسعت عند بعضهم لكى تضم من خلال النظرة إلى الشكل كثيراً من قضايا الفنون الجميلة فتدخلها مع قضية لغة الأدب فى منظور واحد كقضايا النحت والنقش والتصوير والصياغة، حتى إن كثيراً من المصطلحات الأدبية والنقدية استعيرت من هذه الميادين، وليست مصطلحات مثل «صياغة العبارة» و«نحت الكلام» إلا مجرد أمثلة فى هذا الميدان. وهذه النظرة فى مجملها صالحة لأن تفتح الباب أمام قراءات فى تراث النقد اللغوى يمكن أن تكون عوناً على صياغة ألسنية عربية معاصرة وهو اتجاه ينبغى الاعتراف بأنه لم يوجد بعد، رغم الكتابات والترجمات الكثيرة التى ظهرت باللسان العربى فى نصف القرن الأخير، وكثرتها فى ذاتها تؤكد الحاجة إلى بلورة اتجاه نقدى ينتمى إلى هذا الحقل.

إن كثيراً من هذه الكتابات العربية. يدور حول المفهوم الغربى للسانيات ترجمة عنه أو استخداما لمناهجه ومصطلحاته فى معالجة نصوص عربية، وهى كتابات تثير فى مجملها كثيراً من النقاش، ويتساءل البعض عن الجدوى والحصاد، على حين يقنع البعض الآخر بكمّ الكتابات من خلال نسبتها إلى غيرها من ألوان الكتابات الأخرى، فيعتبر التراكم والرجحان نتيجة نسبية مرضية، كما تثار التساؤلات أيضا حول حجم «الإدراك» الذى من حق المتلقى أن يصل إليه وهو يقرأ الدراسات النظرية والتطبيقية التى تنتمى إلى هذا الحقل، وعن مدى مشروعية تطبيق التصورات والنظرية الغربية فى كل تفصيلاتها على النص العربى.

إن محاولة النقاش حول هذه التساؤلات. قد تقتضى العودة فى إجمال وإيجاز إلى جذور تطور مفهوم «التعبير الأدبى» فى البلاغة الأوروبية، وهى الجذور التى كانت «اللسانيات» الحديثة. امتدادا لها أو حتى ثورة

رولان بارت

عليها، ولكنها شديدة الصلة فى كل الأحوال.

وإذا كانت المصطلحات المستخدمة فى هذا المجال تتعاقب فى صورة «الأسلوب» STYLE و«الأسلوبية» Stylistuque والكتابة Ecriture والشعرية poétique والنص Texte فإن وراء هذا كله خيطاً تتطور خلاله مفاهيم علاقة اللغة بالطبقة أو بالفرد أو بالمحتوى أو بالتوصيل أو تأثرها بفروع المعرفة المتشابكة أو تأثر هذه الفروع بها، لقد كانت كلمة الأسلوب فى بلاغة العصور الوسطى الأوروبية تشكل حدوداً صارمة لطبقية أدبية تتوازى فى صرامتها مع طبقية اجتماعية وسياسية راسخة. فكانت طبقات الأسلوب الثلاث: البسيط والمتوسط والسامى عند كاتب مثل فيرجيل مثلا تتلاقى مع التقسيم الثلاثى لطبقات العامة والبرجوازيين والأرستقراطيين، وكانت مفردات اللغة وتعبيراتها وموضوعاتها مقسمة على الدوائر الثلاث، لايجوز أن تنتقل من إحداها إلى الأخرى، وظل مبدأ «الأسلوب هو الطبقة» سائداً، حتى جاء چورج بوفون فى القرن الثامن عشر، ليكتب مقاله المشهور عن الأسلوب وليعلن فيه أن «الأسلوب هو الرجل» ولكى يعطى لشخصية الفرد دوراً رئيسيا فى إعادة تشكيل موروث الجماعة، ويجعل المذاق الخاص والتشكيل الفكرى مدخلا رئيسيا للخلود التعبيرى. وسوف يظل هذا المبدأ فى مجمله طابع القرن الثامن عشر ونصف القرن التاسع عشر وهى الفترة التى يسميها رولان بارت الفترة البرجوازية ويصف فيها الشكل التعبيرى بأنه لم يكن ممزقا لأن ضمير العالم كان متماسكا وكانت وظيفة الأدب أن يكون شاهدا أكثر من كونه ناقداً لكن بداية النصف الثانى من القرن التاسع عشر، شهدت هذا التطور الذى يقول عنه بارت: «منذ اللحظة التى بدأ الكاتب فيها يتوقف عن أن يكون شاهداً على العالم، وتحول إلى أن يكون ضمير العالم التعس كان أول ما فعله هو الارتباط بقضية الشكل، سواء من خلال التمسك بالكتابة على النمط السابق عليه أو رفضها. ومن هنا انفجرت الكتابة الكلاسيكية، وأصبح الأدب كله منذ فلوبير حتى عصرنا يواجه بدرجة متشككة قضية اللغة، وبدءا من هذه اللحظة فإن الأدب أصبح بصفة نهائية موضوعًا لذاته ... وبدأ الشكل الأدبى ينمّى قوة ثانية مستقلة عن القوة اللغوية التى كانت تكمن فى الإيجاز والتورية، بدأ يشذ، يغرب، يتغنى، وأصبح يعرف معنى «الثقل» ولم يعد الأدب يتذوق على أنه دائرة مغلقة فى طبقة اجتماعية خاصة، ولكن على أنه كتلة متماسكة عميقة ومملوءة بالأسرار تحمل رائحة الحلم والتهديد معاً.

إن هذه الفترة هى التى بدأ الشكل الأدبى فيها يشكل محور جذب يكاد يكون ذاتيا، أى بصرف النظر عن المحتوى الذى يظهر أو يختفى من ورائه، وأصبح الحلم يقترب بالنص الأدبى من المفردات الفنية الأخرى مثل المقطوعة الموسيقية التى يتركز الفنى فى شكلها وتتفتح بعض الأبواب الجانبية أحيانا لتأويلات تتصل بالمحتوى. وقد عبر فلوبير نفسه عن هذا الحلم فى إحدى رسائله التى كتبها سنة ١٨٥٢ إلى صديق يقول له: «ما يبدو جميلا وما أريد أن أفعله يوما، هو أن أكتب كتابا حول «لاشىء» كتابا ليس له رابط خارجى، وإنما يتماسك من تلقاء نفسه من خلال القوة الداخلية لأسلوبه مثلما تتماسك الأرض فى الفضاء دون أن يربطها بالهواء شىء، كتابا لايكون له موضوع أو على الأقل يكون موضوعه غير مرئى إذا كان ذلك ممكنا، إن أجمل الروائع هى تلك التى يوجد فيها أقل قدر من المادة».

لكن هذا الحلم بوجود كيان أسلوبى مستقل بدأ يعرف خطواته للتشكل والنمو عندما خطا علم اللغة فى بداية هذا القرن خطوات منهجية واسعة، جعلته يقف فى صدارة العلوم الإنسانية من حيث الالتزام

بالمنهج العلمى الدقيق، بل وجعله أول فروع هذه العلوم الإنسانية أجتياز الحاجز الوهمى الذى كان يفصل منهجياً بين العلوم التجريبية والعلوم الإنسانية، فيجعل نتائج الأولى أقرب إلى الموضوعية والتحديد ونتائج الثانية أقرب إلى الانطباعية الذاتية. ومع أن كثيراً من العلوم الإنسانية سعت خطوات فى طريق المنهج التجريبى، كما هو الشأن فى علم النفس، والاجتماع والأنثربولوجيا فإن واحداً بارزاً من علماء هذه الفروع وهو ليفى شتراوس يقول عن صديقه عالم اللسانيات رومان جاكوبسون: «إننا نجد أنفسنا إزاء علماء اللغة فى وضع حرج. فطوال سنوات متعددة كنا نعمل معهم جنباً إلى جنب وفجأة يبدو لنا أن اللغويين لم يعودوا معنا وإنما انتقلوا إلى الجانب الآخر من ذلك الحاجز الذى يفصل العلوم الطبيعية الدقيقة عن العلوم الإنسانية والاجتماعية والذى ظل الناس يعتقدون طويلا باستحالة عبوره وهكذا أخذ اللغويون يشتغلون بتلك الطريقة المنضبطة التى تعودنا أن نعترف مستسلمين أنها وقف على العلوم الطبيعة وحدها».

وإذا كان اعتراف ليفى شتراوس بالنزعة التجريبية العلمية لمناهج الألسنيات قد جاء فى معرض الحديث عن جاكوبسون، فإن الفضل فى هذا الاتجاه يعود إلى رائد علم اللغة الحديث فردينانذى دى سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣) الذى وضع الأسس العلمية لهذا المنهج، كان دى سوسير قد قاد الدراسات اللغوية بصفة نهائية نحو المنهج الوصفى فى مقابل المنهج المعيارى واتجه بثقل نشاط الدرس اللغوى من مجال الفروض إلى مجال الواقع ومن الماضى إلى الحاضر ومن المثالى إلى الطبيعى ووسع الدائرة فاعتمد على المنهج المقارن لرسم معالم العائلات اللغوية، وكان لهذه الروح فى ذاتها أثر رئيسى على الأدب ونقده وطرق التعبير فيه، فقد فتحت الوصفية المجال أمام شرائح كثيرة من الإنتاج الأدبى، كان يتم إقصاؤها من خلال التصفيات المعيارية المثالية ومنها الآداب الشعبية. وآداب المجتمعات التى لم تحرز تقدما عمرانيا أو صناعيا. كما أدت النزعة الموضوعية إلى خلخلة وتراجع الاتجاه الانطباعى الذى ساد النقد الأدبى فترات طويلة.

وأفاد تاريخ الأدب فى مناهجه الحديثة من الثنائية التى رصدتها نظرية دى سوسير فى حياة اللغة، وهى ثنائية تبدو على نحو واضح فى النصوص الأدبية للغات ذات التاريخ الطويل حيث تكمن فى النص الواحد ما يسمى بالنزعة التزامنية Synchronique والنزعة التعاقبية Di-achronique وتشير الأولى إلى مذاق لحظة تاريخية معينة يتمثل فى إضافة عنصر جديد إلى لغة النص، أو إعادة تأويل عنصر قديم فى النص، وتشير الثانية إلى تعاقب هذه اللحظات تعاقبا تاريخيا تتكون من خلاله مفاهيم الدلالة اللغوية، وقد التقط مؤرخو الأدب هذا المبدأ لكى يفسروا من خلاله درجات الثابت والمتغير فى عصور الإحياء والتجديد.

وسمح تصور آخر لدى سوسير أن يبرز فكرة الثبات والتغير فى تصور اللغة على مستوى فلسفى، حين طرح تفرقته الثلاثية بين الكلام languge كخاصة تعبيرية للإنسان، واللغه langue باعتبارها تجسيد جماعة معينة لهذه الخاصة وفقا لمجموعة من التصورات والأصوات والتراكيب المتفق عليها، ثم التنفيذ الفعلى لهذه التصورات الذى أطلق عليه Parole، وهذا التصور الثلاثى هو الذى تم اختزاله فيما بعد عند تشومكسى إلى ثنائية المقدرة Com-petence والأداء Performence وقد فتح هذا التشقيق كثيراً من الأبواب أمام التحليل الأدبى للنص. وسمح باختراق إشعاعات الرؤية لجسد اللغة الذى لم يعد كتلة صماء.

إن دراسة «الجملة» التى كانت همّ علماء اللغة والتى يرون أنهم من خلالها أشبه بعالم النبات المتخصص فى دراسة الزهرة الواحدة، جعلت عالم الجماليات المتخصص فى تنسيق الزهور وهو فى حالتنا تلك محلل النص الأدبى، جعلته يتطلع إلى طلب المزيد من العون من عالم اللغة حول الطريقة التى تتجمع بها الخلايا والوحدات اللغوية الصغيرة لكى تتشكل منها الجملة للاستعانة بها فى طريقة تشكيل الأسلوب فى الخطاب Dis-cours أو النص texte، وفى هذا الإطار يحمل علماء اللسانيات المحاور التى يتم من خلالها تداعى الوحدات الصغرى والانتقاء منها والتنسيق بين المنتقيات فى محورين رئيسين:

١ - محور العلاقات الرأسية Paradigmatique وهو المحور الذى يتحرك فى الحقول الدلالية عبر ظلال الفوارق الدقيقة لينتقى مثلا من بين أفعال الشرب، «امتص، شرب، بلع، وتجرع، تعاطى، تساقى، ما يتلاءم مع المعنى الدقيق، ويمتد هذا المحور أيضا عبر التركيب الصرفى للمفردة صيغة وزمنا، ويمكن أن يمتد كذلك إلى مجال المعجم التاريخى.

٢- محور العلاقات الأفقية التركيبية Syntagmatique وهو المحور الذى ينتقى النسق التركيبى الأكثر ملاءمة للموقف وسوف يجد أمامه كثيرا من خيارات التنسيق بين الوحدات الصغرى، الحروف والأفعال والأسماء التى تم اختيارها فى المرحلة الأولى.

ولابد من الإشارة إلى أن هذين المحورين لقيا عناية فائقة فى التراث العربى القديم وخاصة فى علم المعانى الذى اهتم

بفكرتى الاختيار والتنسيق وجعل منهما أساسا للنظرية التى قام عليها وهى نظرية النظم.

نمت فكرة التركيز على الشكل الأدبى باعتباره هدفا فى ذاته، وهى الفكرة التى كان قد نادى بها فلوبير فى منتصف القرن التاسع عشر، نمت عند نقاد الألسنية وخاصة فى مجال نقد الشعر حيث ظهرت فكرة البنيوية الظاهراتية Structuralisme phénoménologique وهى تلك الفكرة الداعية إلى إلغاء معنى «الهدف» فى الشعر، وإلى تجريد الكلمات والتعبيرات من دلالاتها التى اكتسبتها فى الحياة اليومية والعودة بها إلى الدلالات الأولى لها التى ينبغى على الشاعر أن يكتشفها من خلال المغامرة الفنية، وفى خلال هذه المغامرة تعيد اللغة اكتشاف نفسها، إنها تتوقف عن التعامل كأداة تتعامل مع غيرها لتكشفه ولكنها تتعامل مع نفسها، إنها تصبح مثل العين التى تعودنا على اعتبارها آلة ترى ما سواها دون أن ترى نفسها وهى فى المنظور الفينومينولوجى ينبغى أن تعيد النظر إلى نفسها، إنها مرة أخرى مثل أعضاء الجسد التى تعودنا أن ننظر إليها من خلال وظائفها العملية فاليد للأخذ، والقدم للسعى والأنف للاستنشاق والأسنان للمضغ ولكننا عندما نتأملها تأملا عاطفيا جماليا فإننا ينبغى أن ننسى الوظيفة وأن نعود إلى تأمل بريق الجمال الأصلى، وفى هذا الإطار ينبغى أن نتخطى ألفة التعود وهذا جزء من صدمة ووظيفة اللغة الشعرية، وفى هذا الإطار يقص رومان جاكوبسون حكاية المبشر الدينى الذى ذهب إلى مناطق العراة فى أفريقيا فلما لامهم على تركهم أجسامهم عارية، أشاروا إلى وجهه متسائلين ولماذا تركت هذا عاريا؟ فأجابهم لأنه وجه، فقالوا له: إن جسمنا كله وجه، وعلى المنهج نفسه يجوز للشعر أن يرى جسم اللغة وأن يتعامل معها من خلال جمالها الكامن لا من خلال وظائفها المعتادة، إن هذا المنهج فيما يرى نقاد الألسنية يؤدى إلى كثافة اللغة الشعرية، وهذه الكثافة هى التى تحمى اللغة من الذوبان والتحلل.

من مظاهر تأثير الألسنيات فى نظرية الأدب ونقده، تقريب الفجوة بين مجالات الآداب والفنون، من خلال التقارب بين الألسنيات والسيميولوجيا وقد شكلا معا دائرتين متداخلتين تهتمان بالعلاقة القائمة بين الدالّ والمدلول وإذا كانت اللسانيات قد اختصت بهذه العلاقة فى المجال اللغوى وحده، فإن السيميائية قد اهتمت بكل ألوان العلاقات بما فى ذلك علاقات «الدوال» فى فنون الرسم والموسيقى والنحت وغيرها «بالمدلولات»، وفى هذا المجال أصبحت قواعد التأليف القائمة على نظام هندسى واضح أو خفى فى الرسم مثل قواعد النحو فى الشعر يتم الالتزام بها أو الثورة عليها أو إحلال قواعد أخرى محلها، وأصبحت لوحة الرسم التكعيبى عند بيكاسو، أشبه بلغة القصيدة الجديدة من حيث البنية الحرة للوسيلة التعبيرية هنا وهناك، والرسم والشعر كلاهما تواصل يعتمد على الإيحاء ويتخذ من اللعب بالألوان والأحجام أو الأصوات والعلاقات وسيلة لهدفه، وكان جاكوبسون يقول: «علينا أن نقرأ قصيدة وكأننا ننظر فى لوحة». وكذلك الشأن بالنسبة لفن السينما التى تمت دراسته كذلك من خلال علاقة الدال بالمدلول، فتمت دراسة التصوير السينمائى على أنه لون من المزيج المستمر من المجاز المرسل والاستعارة من خلال الاعتماد على التجاور والتشابه المستمرين، وتمت المقارنة بين فن «إعادة تقطيع المشاهد Decoupage وبين ما يلجأ إليه الشاعر أو الروائى فى بناء العمل لفنى.

أما الموسيقى فقد اقتربت فى النقد الألسنى من الشعر، ولكنه ليس اقترابا على طريقة الرمزيين التى كان يعبر عنها التعبير المشهور De la musique avant tous «الموسيقى أولا» ولكنه اقتراب من منظور ما سمى عند نقاد الألسنية «بالغائية» وهو الأداة الفنية التى تكون غاية فى ذاتها، وترسل لحسابها وليس لها مرجع خارجى، وهى خاصة تتجسد فى الموسيقى التى ليست قادرة على التعبير عن المعانى والمشاعر فى ذاتها، ولكن المتلقى هو الذى يلبسها ما شاء، وقد أراد بعض نقاد الألسنية أن يلحق الشعر بهذه الدائرة الفنية.

وكما ضاقت الفجوة فى النقد الألسنى بين الأدب والفنون، ضاقت الفجوة كذلك بين الأدب والعلوم بأنواعها المختلفة، وتم اختراق الواجهة الوهمية الفاصلة لكى يتم لمس معاناة الإنسان وهمومه وأشواقه من وراء الاختلاف الظاهرى لفروع المعرفة، فقد أفادوا فى تحليل فكرة توصيل الرسالة الكامنة فى النص الأول من المبادئ التى تمت صياغتها فى فرع «هندسة الاتصالات» من الخطوات الثلاث المتبعة فى أى عملية اتصال وهى:

١ - تشفير الرسالة Encodage

٢ - النقل Transmission من خلال التحويل إلى طاقة إشعاعية ملائمة.

٣ - فك. شفرة الرسالة Decodage، وهى الخطوات الرئيسية نفسها التى تتبع فى تحليل النص الأدبى.

أما علم الإحصاء فقد تمت الاستعانة به على مدى واسع فى قياس الظواهر وضوابط جمع العينات الإحصائية الدالة، وطريقة إجراء القياس الإحصائى، وتفسير الظروف ذات المغزى والفروق التى لامغزى لها، ثم استعارة لغة الجداول والأشكال الهندسية

والرسوم البيانية فى تقديم الفروض أو النتائج أثناء تحليل النص الأدبى.

وكذلك كان الشأن فى التقارب الكبير الذى حدث بين الألسنيات وفروع العلوم الإنسانية مثل علم النفس والأنثروبولوجيا، بل إن بعض علماء الألسنيات كانوا يقومون بتجارب معملية مع علماء النفس والأطباء من أجل دراسة قضايا مشتركة مثل التجارب التى أجراها **رومان جاكوبسون** على مرضى «الحبسة»، لكى يتوصل من خلالها إلى سر بنية المجاز المرسل والاستعارة وتلك التجارب التى شارك فيها الأطباء على مرضى الشيزوفرينيا لمعرفة مراحل اكتساب أو فقدان القدرة اللغوية، وقد تنبأ **جاكوبسون** فى أحد تجاربه سلفا بنوع الحروف التى سوف تسقط عند استعادة المريض لذاكرته بعد الإفاقة من صدمة المخدر، ووزع توقعاته فى جدول مسبق على الأطباء وأثبتت التجربة صحتها .

هذه الإطلالة السريعة على علاقة الألسنية بنظرية الأدب وتطويرها إياها من خلال التجديد الذى أدخلته على تشريع اللغة ومن خلال العلاقة اللغوية التى أقامتها مع فروع المعرفة الأخرى ربما يستثير سؤالا مهماً هل يمكن لمذهب لغوى ونتدى على هذه الصلة الحميمة بمفهوم معين للغة وللمعرفة أن ينقل إلى ثقافة أخرى كالثقافة العربية مثلا ويحدث تأثيرا مماثلا؟

وما العوائق التى تحول دون أن تتحقق هذه الرغبة؟

وما نصيب التجربة التى تمت فى هذا المجال من التوفيق؟

ولاشك أن التجربة التى أخصبت وأفادت فى تراث إنسانى ما تستحق الاحتشاد لها للاستفادة من تجاربها فى تراث آخر، مع ملاحظة أننا فى مجال العلوم الإنسانية لانستورد «آلة» تقوم بتطوير الدراسات اللغوية والأدبية، وإنما نترجم أو نطلع على ثقافة، تعين اللغوى العربى أو الناقد العربى على تطوير طرائق النظر فى نصوص أدبه، وهذا التصور يقتضى أولا أن يكون ذلك الناقد على معرفة دقيقة بأسرار اللغة التى ينتمى إليها النص الذى يحلله، وهى اللغة العربية فى حالتنا، ولايكفى لكى تتحقق هذه القدرة أن يكون الناقد من أبوين وجدين عربيين وإنما أن يكون دارسا متعمقا لعلوم اللغة الأساسية كالنحو والصرف والعروض وفقه اللغة، معايشا للنصوص القديمة حتى يستطيع أن يلتقط لحظات التعاقب والتزامن إلى جانب وقوفه على الثقافة الألسنية الحديثة، وهذا الشرط وحده يكاد يُقصى كثيراً ممن ينتسبون إلى هذا المجال، وتكثر مؤلفاتهم وترجماتهم فيه، إن جزءاً من نقصان الكفاءة فى هذا المجال لايعود إلى نقصان قدرات المشتغلين بالنقد الذاتية، وإنما يعود إلى قصور حاد فى المناهج التعليمية التى تسىء تقديم النصوص. وتسىء أكثر إلى فكرة التحليل الأدبى من خلال ما تكتبه، فضلا عن تبشيع فكرة تعلم قواعد اللغة فى عيون معظم التلاميذ. وهذه القاعدة العريضة، هى التى يخرج من بينها من يعتمد على قدراته الذاتية فى فترات متأخرة فى معظم الحالات ليتدارك ما فاته فى بعض الأحايين أو ليستهين به ويقلل من شأنه، ويكتفى بالاعتماد على ما أتيح له من ثقافة أجنبية ويخوض به ميدان التحليل وهو غير مؤهل تماما له.

إن جانبا من الإخفاق فى استيعابنا وتطبيقنا لفكرة الألسنية، يعود إلى الفجوات الموجودة فى تكويننا التعليمى من الآداب والفنون والعلوم، بحيث تكاد هذه المحاور تستقل ، ولاتخلو نظرة كل محور منها إلى الآخر من تقليل الأهمية أو على الأقل الاعتقاد بعدم ضرورتها للمحور الآخر، وقد رأينا كيف أن القاعدة العريضة التى قامت عليها فكرة الألسنية تعتمد على ذلك التشابك القوى بين الألسنية وفروع الفنون والعلوم المختلفة، وتقوية هذا الإحساس لدى طلابنا أولا ثم لدى المتخصصين فيما بعد شرط أساسى لتمهيد التربة للإفادة من منهج مثل الألسنية.

هنالك معوقان رئيسيان آخران يظهران على مستوى الترجمة والتطبيق فى مجال الألسنيات وهما يعدان نتيجتين للمعوقات السابقة.

أما الترجمة فهى الشريان الحيوى الذى لابديل عنه لفتح دماء جديدة فى عروق الأمة، ونقل خلايا تتفاعل مع خلايانا وتتجدد بها وتجددها، ومن هنا فإن من شرائطها المسبقة حسن انتقاء الخلايا التى يقبلها الجسد ولايرفضها، وحسن انتقاء الدماء التى تتواءم مع فصائله . ولو أننا راجعنا على ضوء هذا بعض المترجمات فى مجال الألسنيات لتواصينا بمزيد من التريث وتوخى الدقة، وهنالك أيضا مشكلة اللغة التى تتم بها الترجمة ومع صعوبة المهمة التى يواجهها المترجم عندما يتصدى لكثير من الأفكار الدقيقة والمصطلحات التى لاتوجد لها معادلات مطروحة فى لغته فإن علينا أن نسلم أيضا أن طبقة لغوية جديدة نشأت فى عالم ترجمة الألسنيات على نحو خاص، تصعب من مهمة القارئ إلى أبعد مدى، وفى بعض الأحيان تكاد تجعل الحوار خافتا لايسمع بين النص الأصلى وترجمته المقترحة، ولابد أن يضاف إلى ذلك مشاكل عدم توحيد المصطلح فى الترجمات المختلفة.

أما الناحية التطبيقية فتكمن فيها بعض المعوقات التى تحول دون الاستفادة الكاملة

من مــذهب كــالألسنيــة، ولعل أهم هذه المعــوقــات يكمن فى الخلط بين الغــايات والوسائل عند استخدام الرموز الرياضيــة والإحصائيــة على نحـو خاص فكثيـر من الدارسين المبتدئين تغريهم سهولة خطوات هذا المنهج التى من شأنهـا أن توهم بنتائج صارمة بعد جهد قليل، فيعمدون إلى رواية أو ديوان شـعر ، فيـعـدون أفعاله وأسمـاءه وحروفه وأدوات الربط فيه ثم يفرغونها فى جـداول ورسوم بيـانيـة، وعندما يصلون إلى مرحلة التفسير والتأويل، يكونون قد أصابهم الجهد فيكتفون ببعض الإشارات العامة التى لاتستفيد منها علوم الإحصاء، ولا علوم الأدب الشىء الكثير، وهذه الظاهرة آخذة فى التفشى وهى تهدد بقطع الاتصال بين الكاتب وبين قارئه .

ومن المعوقات التطبيقية إغفال المرحلة التى عرفتها الألسنيات فى الغرب والمتعلقة بعلاقة الأسلوب بالأسلوبية. والتى تتمثل فى أنه لايكفى أن يكون النص منتميا إلى حقل الرواية أو الشـعـر حـتى يصلح للدراسـة الأسلوبية، فـهناك نصوص شديدة التواضع يتم اختيارها، ولابد للدارس أن يجد فيها عند الإحصاء أسماء وأفعالاوظروفا وحروفا، وتصلح للدخول فى جداول، ولكنها خالية فى الأساس من القيمة الأدبية العظمى ولاتستحق المجهود الذى بذل من أجل الحديث عنها إننا محتاجون بالقطع إلى الإفادة من هذا التطور العلمى المهم فى حـقل الدراسات الأدبيـة ، ولكننا محتاجون أيضا إلى أن يكون تكويننا صلبا وذوقنا راقيا، وألا نتخلى عن وسائلنا المكتسبة وألا ننسى الطبيعة الخاصة لكل أدب. فالأدب العربى لن يكون غربيًا لكنه بالقطع يمكن أن يفيد من نتائج دراسات الغرب. ■



التحولات المجتمعية والشكل الروائى

عبد الرحمن أبو عوف

مدخل

تقتضى دراسة إشكالية [التحولات المجتمعية وأثرها فى تشكيل النص الأدبى] التصدى لعدة عناصر ثقافية وفكرية ومعرفية تخضع لمكتسبات وإنجازات علم الاجتماع الأدبى... بمعنى أنها تحاول أن تستكشف جدلية العلاقة المعقدة بين البنى الاجتماعية وتحولاتها وبين صياغات وأطر النص الأدبى... ويدفعنا ذلك للاتفاق على منظور نقدى يمهد لنا رصد ودراسة وفهم وتحليل هذه العلاقة المعقدة بين قوانين الضرورة الاجتماعية وموضوعية قانونها وبين ذاتية وخصوصية إبداع النص الأدبى.

إن التيارات النقدية والاتجاهات الشكلانية كالبنائية والتفكيكية التى تعزل النص عن السياق الاجتماعى والتاريخى تفشل فى إدراك جدلية العلاقة بين [التحولات المجتمعية وأثرها فى تشكيل النص الأدبى] لأنها وحيدة الجانب فى النظر والتناول وغارقة فى التحليل اللغوى وتأمل ماهية اللغة فى مستوياتها المختلفة، والتأمل البنائى فى النص وفقدان الثقة فى نظرية المحاكاة بفعل الشك الذى يحيط بقدرة البشر على التوصل إلى المعرفة على المستوى الأنطولوجى (أى معرفة العالم وما يحتوى عليه هذا العالم من ظواهر من جانب، وقدرة اللغة على محاكاة موضوع المعرفة من جانب آخر).

وتفرط وتُغالى هذه الاتجاهات الشكلانية فى إيراد عبارات غامضة مجانية كالقول بأن الشكل هو الذى يولد المضمون لا العكس، وتحطم اللغة من الداخل والاعتماد على الحرف وعلامات التنصيص لذلك ورداً على فشل هذه الاتجاهات فى إدراك العلاقة بين تحولات المجتمع وتشكيل النص. يقوم منهجنا الذى يقوم على الدراسة السيموطيقية أو الأسلوبية بمنظور اجتماعى وتحليل الخطاب اللغوى الاجتماعى أو اللهجات الجماعية فى النص على اعتبارها بنى اجتماعية بالماهية تحمل خصائص اللحظة التاريخية التى تنتمى إليها... فمن تحليل الأسلوب أو اللغة داخل النص تصل إلى الدراسة التركيبية الدلالية المتكاملة على كشف النص والمجتمع فى الوقت نفسه.

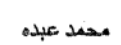
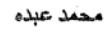
تحولات مفهوم الانعكاس

منذ أن صاغ ـ أرسطو ـ نظرية المحاكاة وطبقها على فنون الشعر والتراجيديا والكوميديا، وقضية علاقة النص الأدبى بالواقع ظلت تناقش حسب مفاهيم كل عصر، وتشكيل المفهوم يتكون من عناصر متداخلة منها الرؤية العلمية والتصور الفلسفى ومدى تقدم وسائل المعرفة وعلاقة الإنسان بالواقع عن طريق العمل.. الفعل الإنسانى.

وليست نظرية المحاكاة عند أرسطو نقلا للواقع نقلا آليا وتمثلا الممكن بل هى محاكاة للواقع هى الإمكان.. أى فى لحظة المفارقة والتجاوز للحظى الآنى... ولكنها تعتبر فى تاريخ النقد الأدبى.. الشكل الأولى لمفهوم الواقعية.

وعلى ضوئها تأسست مفاهيم نظريات «الانعكاس».

وقد مرت بمرحلة بدائية وهى اعتبار النص الأدبى مرآة تنعكس عليها جوانب المجتمع فالمجتمع علة النص.. والنص مرآة تعود وتنعكس على القراء وتؤثر فيهم.. وقد ساهم طه حسين فى فكرنا النقدى لنظرية المرآة فى مفهوم النص الأدبى وحكمت كل أو معظم أراءه النقدية ولكن مرت مراحل عديدة لتحديد ما يقصد بالمجتمع وعلاقاته




على مبارك — محمد عبده — حافظ ابراهيم — طه حسين

وقواه الإنتاجية وشبكات العلاقات المعقدة التى تصوغ بنية متجاوزة مفاهيم البيئة والظروف والعصر، ووصلنا مع تطور المفاهيم الفلسفية المادية حتى المادية الجدلية لأرقى نظريات الانعكاس التى بلورها (لينين) فى هذه العبارات [إن الفارق الجوهرى بين المادية وبين معتنقى المثالية، هو أن المادية تنقب على المحسوسات وعلى الإدراك وعلى الأفكار، وبشكل عام، على وعى الإنسان بواقع موضوعى ينعكس فى وعينا، وحركة المادة الخارجية تطابق حركات الفكر والإحساس والإدراك.. الخ. وتصور المادة لا يعبر إلا عن الواقع الموضوعى الذى تعكسه إحساساتنا، ولهذا السبب، فإن الاتجاه الذى يعمل على انتزاع الحركة من المادة يساوى الاتجاه الذى يريد أن ينتزع إحساساتى من العالم الخارجى، أى الذى يريد أن ينتقل إلى المثالية].

لكن هذا المفهوم الجدلى لإدراك الواقع اختزل فى المرحلة الستالينية إلى إدراك آلى وأثمر الفهم الزادانوفى الذى تبلور فى مفهوم الواقعية الاشتراكية حيث أصبح النص الأدبى نسخة من الواقع، وظل موازٍ للواقع غير آخذ فى الاعتبار ذاتية المبدع وحريته فى التخيل والمجاز والصياغة غير المباشرة لمفردات الواقع الحسى اللحظى وإحالته إلى الأبدية.

ويرجع إلى [لوسيان جولدمان] الفضل فى أنه أول مفكر كان على وعى بأن العمل الأدبى ليس (نسخة) من الواقع، نسخة مهما أجرى عليها من تعديل فهى انعكاس لهذا الواقع، وبالتالى لا يتحدد العمل الفنى على مستوى النقد، وعلى مستوى تاريخ الأدب والفن بمعيار إخلاصه لتمثيل الواقع.

والواقع أن (جولدمان) بتوسيع مجال استكشاف قيم الأعمال الثقافية وبإدخال مفهوم (الشمولية) على علم الاجتماع الأدبى، لم يعد يحصر نفسه فى دائرة تحليل (مضامين) أنواع الخلق الفنى، فمن الآن يصبح شاغله الشاغل هو تعرية معادلات، التناسب الشكلى بين أبنية الأعمال الفنية وأبنية التكوينات الاجتماعية التى ولدتها.

ويناقش الناقد **غالى شكرى** فى فصل هوامش المدخل وملاحظات من كتابه (النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث) هذا المفهوم قائلا (فلا يمكن البحث عن دلالة العمل الفنى فى مدى مطابقته لانعكاسات الواقع بل على مستوى أسبقية الواقع بالنسبة للوعى الإنسانى فهناك مسافة بينهما، وهى نظرة من شأنها أن تقلب منظورات علم الاجتماع الثقافى وتخلق لموضوع بحثه موقفا جديدا لأننا لو سلمنا بأن مع كل عملية تحول اجتماعى لابد وأن تظهر أشكال فنية جديدة تطابق هذا التحول، فكل بحث يدعى الموضوعية لابد ،وأن يتركز حول القوانين التى أدت إلى هذه التحولات وما إن يصبح الواقع الموضوعى هو هذه العلاقة بين التكوين الاجتماعى والوعى الخلاق فإن التغيرات التى تطرأ على هذه العلاقة هى وحدها التى تحدد طبيعة مجال الواقع التاريخى الذى يعمل الناس على النفاذ إليه وفهم أشكاله ويحاولون من أجل ذلك صياغة(نماذج) لإشكاله الكامل أو (رؤية للعالم) إذا شئنا أن نستعير إصطلاح **جورج لوكاتش** ذلك أن أبنية الواقع أبنية اجتماعية،والأبنية التى تشكل رؤية العالم وبين أبنية الفكر الإنسانى تنشأ على الدوام مجموعة من الروابط وهذه الروابط هى ما نسميه الثقافة أو الروابط الثقافية وبمركزة هذه الروابط فى بنية، فى شكل اجتماعى، ينتهى بنا الأمر إلى التركيز على الطابع التاريخى للعمل الثقافى، فهو عمل تشكل حسب حتميات معينة، وما إن ينتهى من أداء وظيفته حتى يصبح من الضرورى أن نتجاوز شكله الفنى طالما أن الظروف التى تولد خلالها قد تطورت وطرأ عليها تحول أدى إلى ظهور ظروف جديدة، وهى بدورها تعود إلى ظهور تكوينات اجتماعية، أكثر اتساعا من السابقة، وأكثر تعقيدا، إلا أن علينا

أن نبدأ بإزالة ذلك النوع من سوء الفهم الذى يبدو وكأنه يجثم على منهج (جولدمان) منذ صياغة مذهب (البنائية النوعية) والذى يبادر إلى القول إن الأمر لا يتعلق كما تصور ذلك عدد كبير من النقاد بإقامة (معادلات) صارمة، معادلات رياضية بين تركيب بنية الأعمال الثقافية وتركيب بنية التكوينات الاجتماعية، وذلك للتدليل على ما بينهما من تواز لأن ما يبحث عنه **جولدمان** ليس التطابق بل خضوع الاثنين لمبدأ التطور والتغيير، بعبارة أوضح أن ما يبحث عنه **جولدمان** هو القوانين التى تؤدى إلى هذه التحولات التى تطرأ على العلاقة بين الواقع وبين الوعى الإنسانى، وبإعراض **جولدمان** عن نزعة التحليل المألوفة لمضمون الأعمال الفنية، وبالنفاذ إلى التطابق بين ما يكشف عنه العالم الخيالى الذى ينسخه العمل الفنى ورؤى العالم التى تعتنقها العناصر الإنسانية المكونة لكل شامل، هو البنية الاجتماعية، ثم تحرير علم الاجتماع الثقافى من ثنائية **لينين وجدانوف** وأدى ذلك إلى إقامة الجسر الجدلى الذى قطع بين أشكال الخلق الثقافى والمجتمع الذى أدى إلى ميلادها.

وإذا كنا نعنى بكلمة (بنية) نوعا من التوازن (أو عقلانية جديدة) ليسعى إليها الأفراد والجماعات المكونة لذلك الكل الشامل، أى التكوين الاجتماعى، فسيكون من البديهى أن الدافع إلى (استشفاف) تشكيل بنيوى جديد لحياتهم وتنبؤاتهم بما هو ممكن، لابد وأن تكون ترجمته لوعيهم بالتعديلات الكمية التى بدأت تقوم بعملها، فى صمت وهى السر داخل الحياة الاجتماعية (أى قبل أن تتخذ شكلا كيفيا).

إن الكل يتساءل إلى أى شكل جديد سينتهى الأمر بما يحدث حولنا؟ وهل يمكن تحقيق نوع من التغيير؟ وهى أسئلة تطرحها الجماعات الإنسانية على نفسها فى هذه المرحلة أو تلك من مراحل التحول التاريخى.. وهنا يجىء الفنانون الخلاقون، ففى أعمالهم تجد المواضع التى تتوالى فيها أسئلة الجماعة الإنسانية والتى تحمل تطلعاتهم إلى غد أفضل قد يتبلور فى أعمال الفنانين، ويتولد عن بلورتها صورة وجدانيه مصقولة، لما سوف تئول إليه حياتهم، وعلى هذا النحو تقوم الأعمال الفنية بدور (الأتوبيا) بدور الممكن القابل للتحقيق... إنها الوعى بالإمكانيات الحقيقية الكامنة فى أحشاء عملية تشتمل على سلسلة من التحولات الاجتماعية.

والواقع أن إحدى المعطيات الأولية لمنهج **لوسيان جولدمان** تكمن فى التركيز على عنصر أول! هو الطريق الذى يبدأ بـ (الواقع القابل للتحول) وبين الوعى، وهو طريق يؤدى إلى إحداث ثورة فى رؤيتنا للقيم الثقافية، لأن ما يسميه **جولدمان** بـ (العالم الخيالى) للعمل الفنى ليس سوى الإمكانيات البنيوية التى تتطور عليها أشكال التكوين الاجتماعى، وبهدف بلورة هذه (الإمكانيات) نجد الأعمال الفنية مبرر وجودها.

تمهيد لقراءة إشكاليات التحولات المجتمعية وأثرها فى تشكيل النص الأدبى.

سنحاول أن نطبق مفاهيمنا النظرية فى رصد هذه الإشكالية المركبة من خلال دراسة الملامح العامة لتطور النص الروائى المصرى العربى فى سياق حركة الثورة الوطنية منذ أواخر القرن الثامن عشر وحتى الآن... ففساد الثورة الوطنية التى أجهضت بهزيمة ثورة عرابى والاحتلال الإنجليزى عام ١٨٨٢ ثم اندلاعها فى شكل ثوره ١٩١٩ وحصارها ثم إخمادها فى انتفاضات ١٩٤٦ ثما انتصارها فى شكل ثوره يوليو ١٩٥٢ ثم انكسار المشروع القومى التحررى الناصرى وسيطرة الثورة المضادة بعد رحيل عبد الناصر فى السبعينيات ومسلسل الانهيارات والمهادنة والتبعية الذى نعيشه الآن.

«كل ذلك يشكل المرجعية السوسيولوجية الأساسية للبنى والصياغات ونسق الظروف والأساليب والقوالب الأدبية ومفاهيم علم الجمال، ولكنها ليست فى التحليل الأخير مرجعية أو علاقة آلية مكيانيكية لأن تحولات النسق والطراز الأدبى والتعبيرى يعتمد ويشترط دور الذاتية الفردية للمبدع لأنه ورغم أنه صوت وضمير شعبه وأمته يحمل تراثه وقيمه وأساطيره ومثله ومعتقداته ويعانى كل مشكلاته الحياتية الآنية إلا أنه فى تعبيره الأدبى والفنى يتجاوز الإمكانات المحدودة للواقع التى تدرسها العلوم الطبيعية والإنسانية يتجاوزها إلى الإمكان والمحتمل والمفارق للحظة التاريخية الحاضرة، فالأدب والفن هو الواقع مشخصاً فى حركة وصيرورة وهو قراءة وإبحار فى أفق المستقبل اللامتناهى واللامحدود والبعيد، فهو يحيل اللحظة الآنية إلى ما يمكن اعتباره الأبدية، ومن هنا تتم عملية السيطرة على الضرورة الاجتماعية وبالتالى القدرة على تغيير الواقع إلى الأرقى والأكثر حرية وتقدما.

إن اختيارنا لرصد التغيرات والتحولات فى البنى الاجتماعية فى سياق تطور الحركة الوطنية والثوره التى أخذت ثلاثة أشكال، ثورة عرابى، وثوره ١٩١٩، وثورة ١٩٥٢ يعطينا الممكنات والأرضية السوسيولوجية لفهم تحولات أسلوب وطراز نص الرواية وتشكله عبر هذه المراحل، فالحركة الوطنية كانت روح وعصب والنغم السرى لتغيرات البنية الاجتماعية.

أولا: إرهاصات الثوره الوطنية وثورة عرابى وتكستها

« كانت جدلية الصراع الاجتماعى وثمرة التحديث فى عصر اسماعيل امتداداً لأسس النهضة التى وضعها محمد على..

وقد طمح الخديو إسماعيل أن يجدد هذه النهضة رغم تغير الظروف المحلية والعالمية.. وقد كانت أهم ثمار عصر التحديث فى عهد إسماعيل زيادة العناصر المصرية فى الجيش ووصول الفلاح المصرى لرتب عالية أمام طغيان العنصر الشركسى، بجانب زيادة عدد المدارس وتقدم حركة التعليم مما أثمرته بعثات محمد على، فزاد عدد المثقفين والمهنيين غير أن اختلال الوضع الاقتصادى وزيادة الديون، ومطامع القوى الاستعمارية، الإنجليز والفرنسيين فى مصر، خاصة بعد فتح قناة السويس، وزيادة أهمية موقع مصر التجارى والجغرافى - كطريق الهند - خاصة بالنسبة للمصالح الإنجليزية - كل ذلك أعطى عملية التشكيل الطبقى صياغة وشكلاً جديداً استلزم فكرا سياسيا ليبراليا وقد أصبح للطبقة المصرية من أصحاب الأراضى والتى شكلتها المنح التى كان يوزعها محمد على - على كبار الموظفين، ثم صدور لائحة ملكية الأرض فى عهد سعيد باشا وزيادة عدد هذه الطبقة، مع نشأة طبقة التجار، كل ذلك أدى بجانب صراع الضباط المصريين ضد الشراكسة فى الجيش إلى بلورة حزب ليبرالى مصرى هو الحزب الوطنى الذى صاغ دستوره وبرنامجه محمد عبده وكان جناحه العسكرى يتزعمه أحمد عرابى ورفاقه.

كل هذه التغيرات فى بنية المجتمع المصرى.. نجد انعكاسها والتعبير عنها فى حركة الإحياء الأدبى التى برزت فى الشعر عند سامى البارودى غير أن ما يهمنا هنا رصدها فى مجال الشكل الروائى وتحولاته ونتوقف هنا عند ثلاثة أعمال تقترب من الشكل الروائى على خجل.

١ - «علم الدين» لعلى مبارك

٢ - «حديث عيسى بن هشام» للمويلحى

٣ - «ليالى سطيح» لحافظ إبراهيم

١ - علم الدين..

رواية أدبية تعليمية أودعها على مبارك كثيرا من المعارف والفنون، كالتاريخ والجغرافيا والهندسة والطبيعيات وغير ذلك، ولم يكن تعلم العلوم هو القصد الوحيد لعلى مبارك من كتابه ولكنه حاول المقارنة بين بعض العادات الشرقية والغربية، ولذلك كان على مبارك ينظر فى كتابه بعين إلى طلبته فى المدارس المدنية وبالعين الأخرى إلى مشايخ الأزهر الذين رفضوا محاولاته لإدخال العلوم الحديثة فى الأزهر مما اضطره إلى إنشاء مدرسة دار العلوم، ولذلك اختار لهم فى روايته شيخا أزهريا وسماه «علم الدين»، وفى تسميته لشيخه بعلم الدين يتضح أنه كان يقصد أن شيخه هذا هو العالم الدينى المثالى فى نظره، كما أن تسميته لابن علم الدين «برهان الدين»، دلالة على هذا المعنى نفسه، وعلم الدين شيخ أزهرى متفتح يقبل السفر إلى الخارج مع سائح إنجليزى، عالم يرغب فى تعلم اللغة العربية، وهو متفتح العقل يسأل عما لا يعرفه وينتفع به ولا يقبل كل عادات الأوروبيين ولكنه يرفض بعضها ويفضل عليها عاداته الشرقية، وعلى مبارك يقدم لنا بهذه الصورة المقارنة بين العادات الشرقية والأوروبية، وهى المحاولة التى سنلتقى بها فى صورة أكثر تطورا فى «حديث عيسى بن هشام».

ويرغم أن على مبارك ينص صراحة على رغبته فى تقديم العلوم إلى قرائه فى شكل حكاية لطيفة، ويرغم أنه سمى كل فصل من فصول كتابه (مسامرة) بعكس رفاعة الذى سمى فصوله بالمقالات على حد قول. عبد المحسن طه بدر، فإن رواية «علم الدين» تتفق مع كتاب «تخليص الإبريز» فى ضعف العنصر الروائى ضعفا كبيرا أمام الهدف التعليمى، وفى هذا الكتاب الضخم الذى يتكون من ثلاثة أجزاء لا يكاد عنصر الحكاية يبرز إلا فى الفصول الأولى من الجزء الأول حين يتحدث إلينا على مبارك عن حياة «علم الدين» قبل سفره وحتى هذا الجزء ليس خالصا للحكاية ولكنه استعراض لثقافة على مبارك فى العلوم العربية.

ونلاحظ أن على مبارك فى كتابة لم يوجه أى اهتمام لربط أجزائه بعضها ببعض، وهو وإن أخذ رابطة ظاهرية فى صورة هذه السياحة إلا أن على مبارك لا يهتم بهذه الرحلة إلا باعتبارها وسيلة تتيح له الفرصة لتقديم معلوماته، وكثيرا ما ينسى الرحلة ليتحدث فى فصول كامله خالصة عن العلم وحده، كما أن الشخصيات لا وجود لها إلا باعتبارها أداة لعرض معلوماته، ومن مظاهر عدم الاهتمام بالعناصر الروائية اختفاء عنصر التشويق، وهى ظواهر تتميز بها الرواية التعليمية بصورة خاصة، كما يسود الأسلوب العلمى الجاف فى جو الكتاب كله

٢ - حديث عيسى بن هشام

تقترب هذه المحاولة إلى شكل الرواية، وإن اتخذت شكل المقامة وهو عبارة عن رحلة وجدانية متخيلة.. بطلها باشا تركى يقوم من قبره فيلتقى بعيسى بن هشام ويتجولان وسط معالم الحياة الجديدة، فيصطدم الباشا بالأنظمة الجديدة التشريعية والتعليمية والعادات وما فيها من تناقضات، وينقسم الكتاب إلى فصول، كل فصل يتعلق بقطاع من قطاعات المجتمع، فهو ينحو نحو النقد الاجتماعى والدعوة التعليمية الإصلاحية ورفض التقاليد الغربية تقليدا أعمى. وهذا الكتاب له صلة بالتراث العربى القديم وبزعماء الإصلاح الدينى والاجتماعى الذين كانو يهدفون فى إصلاحهم إلى إحياء هذا التراث غير أن ثمة خلاف وفرق بين «حديث عيسى بن هشام» وبين المقامة من ناحية والرواية التعليمية التى سبقته من ناحية

أخرى لأنه حاول إيجاد رابطة داخلية بين فصول كتابه، وهذه الرابطة وإن بدت ضعيفة باهتة غير مضطردة فإنها ظاهرة جديدة على الرواية التعليمية لا نستطيع إغفالها.

٣ - ليالى سطيح

كانت «ليالى سطيح» محاكاة «لحديث عيسى بن هشام»، ولكنها أقل منها فى درجة التخيل والفنية.. فالراوى عند **حافظ إبراهيم** هو (أحد أبناء النيل) يلتقى بسطيح أحد الكهنة العرب القدامى، ويتخذ الكتاب شكلا أقرب إلى المقامة، والمكان ثابت أو قل المسرح ثابت فى «ليالى سطيح»، ننتقل معه فى فصول بين مشاكل اجتماعية مختلفة، فتارة هى الامتيازات الأجنبية، وتارة هى قضية أدبية إلى غير ذلك.

ويتفق كلا من «حديث عيسى بن هشام» و«ليالى سطيح» فى نقد المجتمع وإصلاحه والولاء فى فكرهما الإصلاحى للمفكرين وأبرزهم **الأفغانى ومحمد عبده**، فهم يؤمنون بالبعث التراثى العربى، وعدم الوقوف فى الوقت نفسه موقف الجمود والانغلاق من بعض مظاهر الحضارة الغربية التى قد تكون صالحة لمجتمعهم.

ونتوقف عند ملاحظة ذكية فى البناء الفنى فى «ليالى سطيح» أوردها **عبد المحسن طه بدر** فى كتابه «تطور الرواية العربية الحديثة» حيث يقول: (ولأن حافظا اعتمد على الأسلوب التقريرى، ولم يعمد إلى التصوير لذلك فإن الشخصيات التى تعرض لها فى كتابه لا تتمتع بوجود حقيقى وإنما يقتصر **حافظ** فى تقديمها على تحويلها إلى أبواق تعبر عن جانب من جوانب فكرته، والحوار الذى يدور بينها لادور له فى الكشف عن الشخصية أو تطوير الحدث وإنما ينحصر دوره فى مجرد توضيح الفكرة وعرض جوانبها المختلفة، ولذلك لم يشعر **حافظ** بأهمية الحوار وطبيعة وظيفته واستطاع لذلك أن يحتفظ فى كتابه بالأسلوب المسجوع الذى يشبه أسلوب المقامة وإن كان يختلف عنه نسبيا فى سهولته)

ولأننا اخترنا التوقف عند بدايات الرواية المصرية فقد أغفلنا محاولات الرواية العربية التى قام بها المهاجرون الشوام وأبرزهم، **فارس شدياق، وسعيد البستانى، وسليم البستانى، ولبيبة هاشم، وزينب فواز**، ومن تلاهم من **جورجى زيدان وفرح أنطون**، فقد دارت هذه الروايات عند محاور ودلالات قومية كما أنها تأثرت بشكل الرواية الغربية، فى حين أن الأعمال الثلاثة التى توقفنا عندما حاولت التأصيل بالرجوع إلى شكل المقامة.. كما أنه يمكن دراسة تحولات البنى الاجتماعية على بنيات النص وتشكلاته الأسلوبية وجمالياته ورؤيته الفكرية وما يطرحه من أفكار تصطخب؛ فى جدل العملية الاجتماعية، وأخيراً والأهم مدى إنعكاس بنيه هذه النصوص للتركيب الطبقى فى المجتمع المصرى فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ولذلك نتوقف عند تشكل وتكون الطبقة المتوسطة المصرية وصراعها مع الإقطاع وبقايا الأسر التركية، والدور الذى أثر به الاستعمار الإنجليزى والفرنسى فى نمو هذه الطبقة وصياغتها بمثلها السياسية والفكرية والأخلاقية، وجعلها تابعة لاقتصاده وسوقاً له ومصدرا لخاماته.

وسنجد فى بناء وبنية كل من، «علم الدين»، و«حديث عيسى بن هشام»، و«ليالى سطيح» مؤثرات هذا التركيب الطبقى من صراع من الطبقة الإقطاعية التركية، وملاك الأراضى من المصريين، والبرجوازية التجارية وأصحاب الحرف والمتعلمين والمهنيين، يتجسد فى ثلاثة الأعمال نموذج المثقف الأزهرى وتحوله إلى النظر إلى أوروبا وما فيها من علوم حديثة، وما يؤدى إلى تنازع القيم والمثل السلفية التقليدية مع المثل والقيم والتقاليد العصرية وحتى المعمار والبناء من مساكن حديثة وعصرية على النمط البلجيكى والفرنسى وتخطيط شوارع القاهرة وميادينها على نسق باريس بجانب الأحياء الشعبية والجوامع والكنائس، واختلاط الزى الأوروبى مع الزى الشعبى للرجل والمرأة، كل هذا انعكس فى الأسلوب الذى يتوزع بين السجع والمحسنات والبديع وبين الوضوح والتحديد والاستطراد.

إن هذه الأعمال تعكس قيم ومفاهيم العصر قبل الاحتلال الإنجليزى وبعد الاحتلال الإنجليزى، لذلك نجد الانبهار بأوروبا فى «علم الدين» و«ليالى سطيح» «لأن أوروبا أصبحت مستعمرة كما أن قضية التعليم واكتساب المعارف كانت قضية موضوع «علم الدين» فى حين أن صراع قيم الأتراك وبقايا حكم العثمانيين والمصرية وتشكل ملامح القومية المصرية يتضح فى موضوع «حديث عيسى بن هشام» و«ليالى سطيح»، والأهم أن الروح السحرية التى تسرى فيها هى طموحات وانعكاسات الثورة الوطنية التى ستندلع فى ثورة ١٩١٩ لنجد التعبير عنها فى الرواية عند **توفيق الحكيم** هى أبرزها، «عودة الروح» و«يوميات نائب فى الأرياف» و«عصفور من الشرق»، وفى إبداع **طه حسين، وهيكل، والمازنى**.. غير أن «عودة الروح» كانت التعبير الأكمل والأكثر فنية ورمزية عن روح الثورة الوطنية وبداية التقاط بدايات تشكل البرجوازية الصغيرة فى المدينة، وهى البذور التى ستنميها باكتمال ونضج رواية **نجيب محفوظ**.

تصور «عودة الروح» الحياة المصرية فى بيئة حى شعبى عريق حى السيدة زينب حيث تدور معظم أحداثها وتتحرك شخصياتها فى شارع «سلامه» وشارع «الميضة».. والزمن هو السنوات التى سبقت الثورة الوطنية ١٩١٩، ورغم بعدها الرمزى

لأسطورة البعث لأوزوريس والبحث عن سر أسرار تكوين الشخصية المصرية وخلودها.. إلا أن المكان وطقوس الحى العريق ونوعية الحياة الشعبية تنعكس على بنية النص وتشكلات السرد والبناء الأسلوبى حيث العامية الفصيحة هنا، ولتحولات الطبقة المتوسطة الصغيرة وتماسكها الذى سيبلغ اكتماله بالثوره وتحديد ملامح المصرية، كل ذلك يضفى على بناء الرواية فنية وجمالية تتخلص من الأسلوب اليقينى الخبرى والمحسنات اللفظية وتتماسك الفصول وترسم الشخصيات والنماذج بتصميم وتلقائية، وتتشكل الأحداث فى صراع درامى يترجم إيقاع الحياة فى المدينة وسوف نجد أثر هذا الحى الشعبى أكثر تحديداً وإتقانا فى رواية «قنديل أم هاشم» ليحيى حقى.. حيث تتشكل فصول هذه الرواية العذبة من جسد وروح وطبيعة حى السيدة زينب وطقوسه ومعتقداته ومثله وعاداته وتقاليده الأصيلة ولسوف نجد فى «الأيام» لطه حسين قدرة الوصف الحسى الحى الباهر لنوعية ومذاق حياة المجاورين فى الأزهر والمساكن التى تتكون من ربع له حوش كبير متسع حوله الحجرات، والجوامع والأسبلة فى حى الحسين كل ذلك يمتزج بسلوكيات شخصيات النص الروائى.

لقد قادت البرجوازية المصرية ثورة ١٩١٩ غير أنها ما أسرع ما ساومت وانقسمت إلى أجنحة المعتدلين والمتطرفين عدلى وسعد، وكانت لعبة المفاوضات والمراوغات، وكانت إنجلترا والديمقراطيات الأوروبية ترقب صعود النازية فى ألمانيا والفاشية فى إيطاليا واليابان ونذر الحرب العالمية الثانية، فرتبت الأوضاع فى مستعمراتها فالحرب العالمية الثانية لاقتسام الأسواق تنذر بالوقوع، وتقف الولايات المتحدة الأمريكية برأسماليتها المزدهرة ترقب الصراع لتغتنم الغنيمة الكبرى.. وقد أدى كل ذلك إلى تنازل الإنجليز عن شىء من النفوذ للبرجوازية المصرية وبمعاهدة ١٩٣٦ وبدأت صراعات الأحزاب حول الدستور ونمى المد الثورى ضد الإقطاع والملك، وكل ذلك عبر عنه المثقفون الوطنيون الذين كانوا أفندية هذا الزمان وعكست نصوص **توفيق الحكيم وطه حسين ويحيى حقى** صراعاتهم الفكرية وتجلت بالحوار المكثف فى «عصفور من الشرق»، وأزمة «إسماعيل» الذى حطم القنديل وأسلم نفسه للحضارة الأوروبية، ثم عاد من لندن حيث درس الطب يبحث عن حل توفيقى.. أليس غريبا أن يهدى **توفيق الحكيم** روايته إلى حاميتى الست الطاهرة.. وأن يعود «إسماعيل» إلى ضريح السيدة ليمتزج زيت القنديل بأساليب الطب الحديث ليعالج «فاطمة» من العمى»، وهى رمز مصر.

ولقد كانت «الأيام» رغم أنها سيره حياة إلا أنها تجل آخر «لعلم الدين» فبطلها هو المثقف الأزهرى الذى تشغله قضية التعليم والثقافة وهو ينتقل أيضا إلى فرنسا منبهرا بثقافتها.. والموضوع نفسه كرره **طه حسين** بتعمق فى روايته «أديب».

فالنص الروائى إذن، فى كل من «عودة الروح» و «عصفور من الشرق»، و «قنديل أم هاشم»، و «الأيام» و «أديب» يعكس همـوم المثقفين المصريين فى الثلاثينيات ويترجم لذواتهم وبحثهم الثقافى فى سياق حركة المجتمع المصرى بعد ثوره ١٩١٩ وأبطالها من البرجوازية الصغيرة، ولقد كان البناء والأسلوب والتعبير والمعمار يحاكى درجة تشكل هذه الطبقة وصراعها مع الاستعمار والإقطاع والقصر، فقد بدأت الرأسماليه المصرية تنمو فى ظل تبعية للسوق الاستعمارى، ونموها المعقد هذا أفرز أفكاراً ورؤىً ومثلا حاولت أن تجسدها هذه النصوص بتفاوت فى الوعى والنضج الفنى، إلا أن مواجهة الآخر الغربى واستلابه والبحث عن هوية قومية، كان الهم المؤرق لأبطالها الذين هم مؤلفيها، إلا أن أعظم وأوعى أبناء البرجوازية الصغيرة الذى فهم سر أسرارها وخطورة الدور الذى لعبته فى ثورتى «١٩١٩ ـ ١٩٥٢»، وقدم تحليله العبقرى وتصويره الفنى وتشخيصه لشخصيتها وتذبذبها بين الطبقات البرجوازية الكبيرة والعمال والفلاحين، ومساوماتها وذكائها النفعى.. كان **نجيب محفوظ** الذى تشكل كلية إبداعه الروائى منذ رواية «القاهرة الجديدة» وحتى روايته الأخيرة «قشتمر» أى منذ أواخر الأربعينيات وحتى التسعينيات، وثيقة موثقة بالصورة والرمز والمجاز والتخيل لحركة الحياة السرية للمجتمع المصرى فى كليتها سياسيا واجتماعيا وأخلاقيا وثقافيا»، إنها ملحمة موسعة تعكس أصداء الحياة المصرية فى مدينة القاهرة، وهو أبرز كتاب الرواية الذى انعكست تحولات المجتمع على نصه الروائى وبنيته الفنية، ويصعب الحديث عنه باختصار لسمو وخطورة وتعقد المدى الواسع لعالمه الروائى الشامل النظرة العميق البصيرة الواقعية الإنسانية ولقد حاولنا أن تبرز هذا المفهوم فى كتابنا (الرؤى المتغيرة فى روايات **نجيب محفوظ**) وفى دراسات أخرى مازلنا نتابعها.

لقد شيد ـ **نجيب محفوظ** عالمه الروائى فى أعرق أحياء القاهرة حى الجمالية، حيث بقايا العمائر المملوكية والمساجد والأسبلة والحانات وعبق وسحر جو الحسين العريق وعلى استقصائه للتحولات السياسية والاجتماعية التى حدثت منذ الأربعينيات وبعد الحرب العالمية ورصد تحولات العالم وصراعات القوى الكبرى ومدى تأثيرها على سياق وتطورات الحياة المصرية، واتخذ من الأسرة البرجوازية الصغيرة بؤرة تعكس كل هذه التغيرات بشموليتها السياسية والثقافية

التحولات المجتمعية

والروحية والأخلاقية آخذاً فى الاعتبار تغيرات طراز المعمار والأزياء والعادات والتقاليد وحتى فنون الغناء، لذلك كان أبرع كتاب الرواية المصريين الذين يمكن دراسة تحولات المجتمع على النص الروائى عنده فى معماره وتشكله وبنائه الأسلوبى ودرامية الأحداث وتعقدها وتشكل المصير الإنسانى لنماذجه الروائية بتأثير الأحداث التاريخية وتفاعلها الجدلى معها، إن الخاص والعام، والجزئى والكلى والنسبى والمطلق فى بناء بنية النص الروائى هو موازاة وتجاوز لكلية التغيرات السياسية والسوسيولوجية والثقافية.

ورغم موضوعية **نجيب محفوظ** وحسه الإنسانى العظيم فقد صور جدلية العملية الاجتماعية والصراع الطبقى فى مصر طوال خمسين عاماً من وجهة نظر الوفدى العاطفى وبمفاهيم ومثل المثقف البرجوازى الصغير المتعاطف أخلاقياً مع الاشتراكية، غير أنه فى صميمه ليبرالى ديمقراطى مستنير يقدس حرية الرأى ويحترم تعدد وجهات النظر، يكره ويحتقر الديكتاتورية، ولعله كان مغالياً فى هذا الموقف من **عبدالناصر** ولم يرى البعد الاجتماعى الثورى فى مشروعه رغم التجاوزات المعادية للمثقفين فى بداية حكمه.

وتغيرات المجتمع وانعكاساتها على النص الروائى موجود فى معظم أعماله الواقعية النقدية والواقعية الرمزية، ولعل أبرزها على سبيل المثال «زقاق المدق» واكتمالها فى «الثلاثية، المجيدة»، وفى «ميرامار»، و«ثرثرة فوق النيل»، و«السمان والخريف».

إن آثار التحولات المجتمعية على النص الروائى نجدها فى مسار وتطورات ونمو نماذجه الروائية البارزة والتى تشكل عائلته الروائية، وهذه النماذج البارزة المتكررة فى كل مراحل إبداعات **نجيب محفوظ** هى نموذج الوفدى، ونموذج المثقف اليسارى، ونموذج الأصولى الدينى الإسلامى، ونموذج الانتهازى.

ولقد درسنا بتوسع تجليات هذه النماذج فى رواياته وتطوراتها ونضجها، ويمثلها كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع المصرى بعد الحرب العالمية الثانية، فمنذ «فهمى عبد الجواد» نموذج لثوار ١٩١٩ والوفدى المحب لسعد **زغلول** حتى «الرحيمى» أحد أبطال ميرامار.. نجد هذا النموذج الذى يميل إلى أفكاره السياسية **نجيب محفوظ** يتطور بتطور الحركة الوطنية ولعل أبرز نماذج الوفدى هو الوفدى المهزوم الذى أحالته ثورة ١٩٥٢ للتقاعد فى «عيسى الدباغ» بطل «السمان والخريف» إن أزمته تشكل بنية ومعمار النص، وتعكس جو وسمات حى الإبراهيمية فى الأسكندرية.

كذلك المثقف اليسارى يظهر فى رواية «القاهرة الجديدة» بسمات الحالم بالاشتراكية والعلم والتطور، ونجده بعد ذلك يتجلى فى أكثر من رواية ولعل أبرز هذه النماذج «منصور باهى» فى رواية «ميرامار» الذى يعكس أزمة المثقفين اليساريين فى صدام عبدالناصر عام ١٩٥٩ بهم.

والأصولى الإسلامى يظهر أيضاً فى «القاهرة الجديدة» مع بداية نشأة جماعة الإخوان المسلمين حتى «عبدالمنعم شوكت» فى الثلاثية الذى يعكس اكتمال هذا النموذج عام ١٩٤٦.

ولقد سادت هذه الاتجاهات وتصارعت فى جدل العملية الاجتماعية وطرحت رؤاها وبرامجها التى تشكلت فى أحزاب، وقد رصدت بنية النص الروائى عند **نجيب محفوظ** كل هذه التغيرات وصاغتها بعمق ووعى.

فى «زقاق المدق» يصور ويحلل ويتعمق **نجيب محفوظ** حياة وسلوكيات أبناء الزقاق - الذى قد يبدو منعزلا فى قلب حى الحسين إلا أن الأحداث والقرارات التى تتخذ فى عواصم العالم، لندن، وباريس، وبرلين، وموسكو تشكل وتقرر مصائر هذه الشخصيات، ولعل أبرز من تأثرت بها «حميدة» التى خرجت من الزقاق وانتهت تطلعاتها إلى أن أصبحت بنت ليل ترفه عن العساكر الإنجليز وتلقى مصرعها الفاجع لتطلعها إلى الصعود خارج الزقاق و«عباس الحلو» الذى يعمل فى معسكرات الجيش الإنجليزى ويحلم بالزواج من «حميدة» فيجهض حلمه.

هذا بجانب رصد تغيرات الزمن على النص الأدبى، ولعل بداية الرواية ترمز إلى ذلك فى إعفاء وإنهاء خدمات الراوية الشعبى الذى كان يحكى الملاحم الشعبية فى قهوة «المعلم كرشة»، بعد أن ظهر الراديو فحل محله أما قيم ومثل وعادات أهل الزقاق فتواجه أثر ما أحدثته الحرب العالمية على معيشة وحياة المصريين نتيجة الحرب العالمية وأزمات الحكم وتجار السوق السوداء، كل ذلك ينعكس على آليات السرد القصصى وتطور الأحداث وسلوك ومصائر الشخصيات فى إتقان وإحكام شكلى باهر يميز عبقرية **نجيب محفوظ** الروائية، التى تصبح الرواية عنده تركيزاً للعالم المعيش.

ولقد كانت «الثلاثية» أكمل وأنضج روايات **نجيب محفوظ** فى رصد كلية وشمولية الحياة المصرية قبل ثورة ١٩١٩ وحتى أزمات النظام الملكى، والليبرالى فى ١٩٤٦، وقد ركزت عدسة الروائى على شريحة تمثل البرجوازية المصرية من عائلة متوسطى التجار «السيد أحمد عبدالجواد»، وتابعت أجيالها لترصد مسارات التحولات السياسية والاجتماعية والأخلاقية والثقافية. لقد كان «كمال عبدالجواد» هو التجلى الجديد للمثقفين الذين التقينا بهم فى أعمال الحكيم

وطه حسين ويحيى حقى غير أن همومه لم تكن صراع الشرق مع الغرب قضية الجيل الذى تكون وعيه فى حضن الثورة الوطنية ١٩١٩، لقد حصلت مصر على بعض استقلالها، وتمتعت فى ظل الوفد وحكوماته بمراحل من الديمقراطية، ونضجت كل التكوينات الطبقية وانعكس التحديث واتساع التعليم والجامعة. فأصبحت هموم المثقف المصرى فى الأربعينيات هى البحث عن طريق، وكان أبرز نماذج هذه المرحلة هو «كمال عبدالجواد» الحائر بين المذاهب السياسية والفكرية والذى يختار الفلسفة والبحث عن الحقيقة جوهراً لحياته وسوف يكون أحمد عاكف الشيوعى امتداداً له.

إن النص الروائى فى الثلاثية تركيز وسجل واسع الأصداء التقنية والثقافية والأخلاقية لحياة مصر السرية صاغها فى معمار جمالى مهيب التقط طراز المعمار وتغيرات جغرافية المدينة والأغانى والألحان والاتجاهات الثقافية والفنية ومدى تحولاتها وتأثر النص فى بنية دلالته بكل هذا.

وكانت سنة ١٩٤٦ ذروة الصراع الاجتماعى والطبقى فى مصر حيث اندلعت المظاهرات الطلابية والشعبية بقيادة لجنة الطلبة والعمال ضد ديكتاتورية اسماعيل صدقى والملك والاحتلال الإنجليزى.. وصعد النضال الشعبى لمستوى جديد، حيث بدأت الطبقة العاملة تلعب دورها فى صراع المجتمع وتطالب بحقوقها ضد اتحاد الصناعات الذى يمثل الرأسمالية المصرفية المصرية المتعاونة والتابعة للاستعمار والقوى الأجنبية بشركاتها واحتكاراتها.

وعكس صراع الطبقة العاملة ظهور الماركسية وانتشار التنظيمات اليسارية، وانضم معظم أبناء البرجوازية الصغيرة من المثقفين الوطنيين إلى هذه التنظيمات. وعبرت الرواية التى كتبها كتاب اليسار عن هذا التحول السياسى واعتنقوا مفاهيم الواقعية الاشتراكية. وهنا نجد أمامنا نصًا روائيًا يعكس ويترجم ويفسر هذه التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية فى أتون نيران حركة الثورة الوطنية التى مهدت بإلغاء معاهدة ١٩٣٦، وحريق القاهرة والمقاومة الشعبية ضد الاستعمار الانجليزى فى مدن القنال.

وكانت أبرز نصوص الرواية التى انعكست على بنيتها هذه الأحداث التاريخية والسياسية، نصوص عبدالرحمن الشرقاوى، ويوسف إدريس، وستظل رواية «الأرض» للشرقاوى أبرز معالم رواية الفلاحين وصراعهم الدامى ضد الإقطاع وكبار الملاك، إن بناء الرواية ولغتها وآليات السرد للأحداث وبناء الشخصيات نابعة من عقل ووجدان ومثل وأعراف وتقاليد الفلاحين، والرؤية الواقعية الثورية التى قدم بها الروائى، الفلاح ونماذج الفلاحين الكادحين تصاغ من خصوصية واقعهم المصرى غير أنه يتجاوزها إلى البعد الإنسانى فى علاقة الفلاحين فى كل مكان بالأرض.. إن «عبدالهادى»، و«أبوسويلم» و«وصيفة»، وفقيه القرية المنافق، والبقال الأزهرى كلها نماذج تعكس أوضاع المجتمع المصرى الطبقى فى سنوات الثلاثينيات والأربعينيات.

وتقف رائعة يوسف إدريس «الحرام» كأبرز نصوص الرواية الواقعية التى أرخت وحللت جرائم استغلال عمال التراحيل وبروليتاريا الريف. ولقد تسلل يوسف إدريس لتصوير مآسى عمال التراحيل عبر موضوع حيوى وحساس فى قيم الريف المصرى وهو الحرام.. والجيش هنا أداة لكشف عهر الحرام فى استغلال عمال التراحيلة، ومدى تحكم الطبقات فى مفهوم الحرام.

إن البناء الأسلوبى المحكم الذى شيد به يوسف إدريس مشاهد ونماذج روايته يعكس سيطرة قوى الاستغلال قبل الثورة وامتلاك الخواجات للأرض واستعبادهم للفلاحين، واللغة التى سردت بها الرواية، لغة مستقطرة من خصوصية، ومثل عالم الفلاحين الفقراء وكانت بطلة الرواية أبرع نماذج الفلاحة المسحوقة وتكاد تصبح قديسة.

وتعكس رواية (قصة حب) ليوسف إدريس أحداث إلغاء معاهدة ٣٦ عام ١٩٥١، واندلاع المقاومة الشعبية ضد الاحتلال الانجليزى فى مدن القنال، وحريق القاهرة، وإقالة وزارة النحاس، ومطاردة الفدائيين واعتقالهم، إن بطل الرواية المناضل المثقف التقدمى «حمزة» يجسد نموذج جيل الثوريين فى أواخر الخمسينيات ويعكس سلوكه ورؤيته وفكره جيل الثوار اليساريين، ومن خلال علاقة حب واعية بين «حمزة» وفتاة مثقفة تلتقى بنموذج الفتاة المصرية المعاصرة التى تشارك فى القضايا العامة، هذه الرواية نص يعكس بمهارة واقتدار فنى أحداث ووقائع هذه المرحلة التى مهدت وفجرت ثورة ١٩٥٢ فلم يعد المثقف الحائر والباحث عن طريق الذى جسده «كمال عبدالجواد»، فهو يكتشف طريقه طريق الشعب والنضال من أجل حريته وتقدمه ممثلا فى حمزة بطل (قصة حب) ليوسف إدريس.

الخطاب الروائى لجيل كتاب الستينيات والسبعينيات وصعود وانكسار ثورة يوليو ١٩٥٢:

لعل إلقاء نظرة شاملة على الخطاب الروائى المصرى فى السنوات العشرين الأخيرة والذى أسهم فى تشكيله وتحديد سماته فى مستوى الرؤية التغييرية والبنائية التشكيلية والأسلوبية، أبرز كتاب جيل الستينيات والسبعينيات يقدم شهادة وجدانية متخيلة وموسعة بالصورة والرمز والمحسوس والمجاز لصعود وانكسار ثورة يوليو ١٩٥٢.

التحـولات المجتمعية

لقـد كـان درس هذه الرواية الجـديدة المجـيدة ينطلق من أنهـا جـاءت مـحـصلة للعوامل الطبقية والجدلية الاجتماعية التى تحدد بجلاء المصائر الفردية فى علاقاتها العميقة والمعقدة مع عوامل الشخصية التى تحدد هذه المصائر الفردية أيضًا.. بيد أن هذه الوحدة وهذا الاندماج بين الضرورات الاجتماعية هما دائمًا نتيجة لصراع يتقلب بين النجاح والفشل.

إن هذه الرواية أصدق من كل كتابات المفكرين والمؤرخين السياسيين الذين ناقشوا أبعاد ثورة ١٩٥٢ وتقلباتها لأنها تمتلك حس وضمير جيل مناضل بشجاعته وبكارته عاش أحلام شعبه ومأساته.

إن رواية جيل الستينيات والسبعينيات هى شهادة على واقع سياسى واجتماعى وأخلاقى متدنى، ومهترئ، وتابع وممزق، لقد أعطى العصر البطولى لعبدالناصر الفرصة لأفضل أبناء البرجوازية الصغيرة والعمال والفلاحين والفقراء كى تترجم مثاليتها البطولية إلى واقع وكى تحيا وتموت ببطولة فى تطابق مع مثلها.. ثم انتهى هذا العصر البطولى برحيل عبدالناصر ووصايته البونابارتية، وعودة الثورة المضادة والطبقات القديمة وحيتان الانفتاح الاقتصادى الاستهلاكى، وشركات توظيف الأموال وحكم البنك الدولى والشركات متعددة الجنسية، وأصبحت هذه المثل مجرد زينات سطحية وكمالية زائدة بالنسبة لحقائق الحياة اليومية الراشدة.

ولقد كانت حتمية انهيار هذا الجيل وفشل الطاقات التى ولدت فى مرحلة الثورة وعصر عبدالناصر موضوعات مشتركة فى كل نصوص روايات جيل الستينيات وما تلاه من أجيال، دارت معظم هذه الموضوعات حول زوال الوهم فى تلك الفترة.

إن كـلا من صنع الله إبراهيم فى روايات «تلك الرائحة، نجمة أغسطس، اللجنة، ذات»، وجمال الغيطانى فى «وقائع حارة الزعفرانى»، ورسالة فى البصائر والمصائر، وجميل عطية إبراهيم فى (١٩٥٢، مارس ١٩٥٤) وبهاء طاهر فى «قالت ضحى، وشرق النخيل»، ويوسف القعيد «أخبار عزبة المنيسى»، ويحدث فى مصر الآن، الحرب فى بر مصر، وثلاثية شكاوى المصرى الفصيح»، وعبدالحكيم قاسم فى «قدر الغرف المقبضة والمهدى»، ومجيد طوبيا فى «أبناء الصمت، والهؤلاء»، وإبراهيم أصلان فى «مالك الحزين»، وأبراهيم عبد المجيد فى «المسافات، وبيت الياسمين، والبلدة الأخرى وقناديل البحر»، وأحمد الشيخ فى «الناس فى كفر عسكر»، وعبده جبير فى «تحريك القلب»، وخيرى شلبى فى «وكالة عطية»، ومحمد المنسى قنديل فى «انكسار الروح»، ومحمود الوردانى فى «نوبة رجوع».

كل هذه الروايات لا تقدم أجوبة جاهزة عن جدل العملية الاجتماعية ومستقبلها، بل تقدم أسئلة عن المصير المأساوى الذى نعيشه الآن وهى تشكل وثيقة ودليل عمل ومفتاح حياة وقانون إنقاذ، إنها تجسيد حضور وتآكل وانهيارات واقعنا وحياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية الرسمية والأخلاقية التى حاصرتها مخططات تدميرية خارجية وداخلية أدت إلى مأساة مازالت أحداثها تتداعى حتى اليوم.

وقد أدت هذه الرؤية الأيديولوجية فى نهج هذه الرواية الجديدة إلى التعبير عن الحساسية الأدبية الجديدة التى تصور وتعبر تعبيراً مشخصاً وجدانياً عن تتابع الانتقالات والتغيرات فى الواقع العالمى وتفكك النظم الشمولية وصعود النمط الليبرالى الغربى، وهمينة الولايات المتحدة الأمريكية على مصير العالم، وتمزق وتفتت الوطن العربى وانهيار القومية «حرب الخليج وحرب اليمن» كل هذا أدى إلى نمط بنائى روائى يتجاوز الواقعية الرومانسية المستوفية الشروط، ويتجاوز ويرفض الأنماط الجاهزة والوصف والحدوتة والحبكة وزمن الأجندة.

كل ذلك أدى إلى أن يقدم الروائى الواقع فى حضوره الملموس مع خلط الأزمنة الماضى والحاضر والمستقبل، وتجزئ وحدة الحدث واللا شخصية كما استوعبت الرواية الجديدة واستعارت أدوات التعبير لمنجزات فنون أخرى كالدراما والسينما والشعر والتصوير والنحت.

إن أهم ما فى الخطاب الروائى الجديد هو تحليل وتعرية واقعنا القبيح السياسى والأخلاقى، والتصدى الحاسم الصلب للقهر والقمع الذى تمارسه سلطة الدولة، والدين، والجنس والمفاهيم السلفية وكهنوت اللغة المقدسة، إنها رواية تتجاوز استلاب الإنسان وتناضل فى كبرياء ومن أجل تقدمه وحريته وهذا هو فرح الرواية وبهجتها.

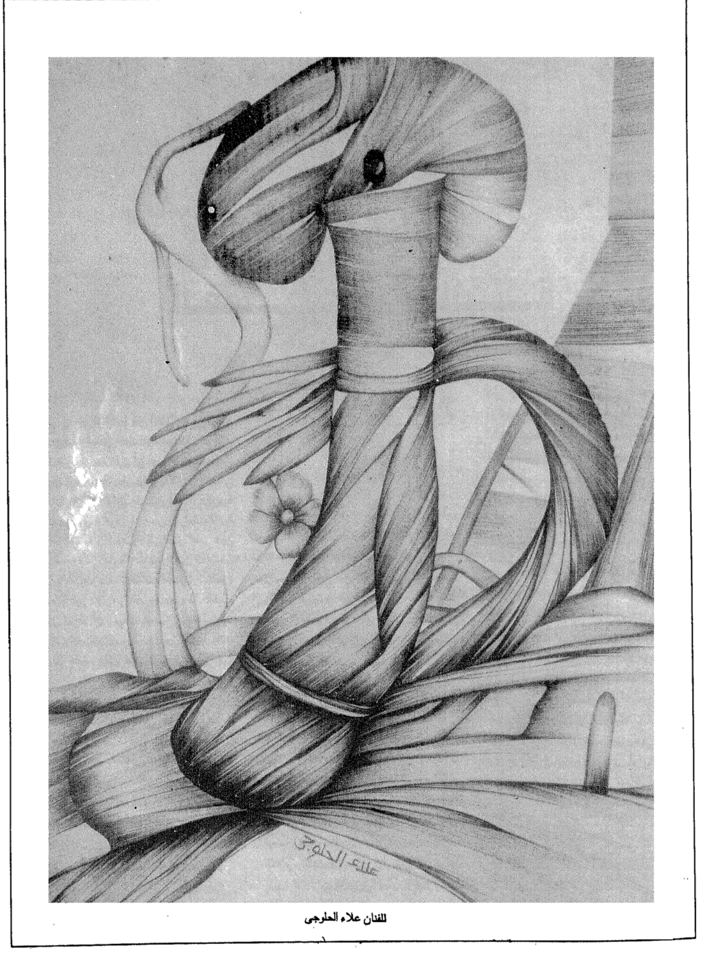
وقد درسنا وحللنا وناقشنا قضايا وإشكاليات الرواية الجديدة المصرية بتوسع فى كتبنا:

١ ـ تحولات الرواية العربية.

٢ ـ مراجعات فى الرواية والقصة.

٣ ـ قراءة فى الرواية العربية المعاصرة (تحت الطبع) ومازلنا نواصل هذه الدراسات ومتابعة تحولات الرواية وتجددها فى الدوريات والجرائد.

هذه فى النهاية محاولة متواضعة لدراسة (التحولات المجتمعية وأثرها فى تشكيل النص الأدبى) تطبيقًا على الرواية المصرية منذ نشأتها وتحولاتها حتى عصرنا الحالى.. قد تكون مختصرة وقد يكون أغفلنا بعض الروائيين، ولكن عذرنا أن الموضوع واسع، والفترة الزمنية طويلة ولمن يريد المزيد فليعد لكتبنا التى أشرنا إليها ■



للفنان علاء الحلوجى

النقـد العـربى  وأزمـة الهـوية

المقـدمـات الغـــائبـــة

محمد فكرى الجزار

تمهيد: -

فإن واحدة من أجلَى صور أزمة الخطاب النقدى، فى تحوله إلى ممارسة، تتمثل فى أن المنهج النقدى ليس واجب العمل (التطبيق) بذاته، وبالتالى فكفاءته ليست خاصية داخلية فيه، فالرؤية المنهجية - وما تتوفر عليه من إجراءات قائمة أو ممكنة - تظل مفتقرة إلى قدر غير هين من المعرفة الأدبية، أو لنقل: من التفلسف حول الأدب وعنه، التفلسف المحايث للظاهرة الأدبية فى «الآن»، و«الـ - هنا»، بهذا - فقط - يمكن للناقد أن يسائل المنهج عن فاعليته ويمكن له - كذلك - أن يمتحن فعالياته. وبهذا - فقط - يمكن عبور الفجوة الثقافية بين «أدب الـ - أنا»، و«نقد الآخر» بشخصية نقدية سوية، أى متزنة بين قطبى التطرف: الرفض والقبول المطلقين وفى الصفحات التالية نحاول شيئا من ذلك التفلسف حول الظاهرة الأدبية واضعين النقد غير بعيد من هذه المحاولة التى تكاد فى اللحظات الحاسمة أن تشير إلى ضرورة أن يؤدى «الاتصال» وعلمه، دورا فى أية رؤية نقدية أو إجراءات منهجية.

الكلام.. اللغة.. السلطة:

كان ظهور الكلام حدثاً أشبه بالظواهر الطبيعية، فقد كان الإنسان مهيّأ - بحكم تكوينه العقلى والجسدى - لأن يتحول إلى كائن ناطق. غير أن حادثة الكلام لم تتوقف عند هذا الحد، فقد افترض كلام الـ «أنا» وجود «الآخر» المستمع، وفكرة وجود الأنا والآخر فى نسق صوتى - رمزى مثلت أبسط صور الاجتماع الإنسانى والتى أخذت فى التعقد والتشابك حتى صارت ما نطلق عليه الآن مصطلح «مجتمع» - Society أى مؤسسة/ مؤسسات لها وجودها المتعالى عن وجود الأفراد المنضوين تحت نظامها.

وقد كان التوازى كاملا بشكل مذهل بين خط التطور من الاجتماع الإنسانى البسيط إلى مجتمع وخط التطور من الكلام الفردى إلى اللغة، أو هذه المؤسسة الصوتية المتعالية على كلامات الأفراد المنضوين - أيضًا - تحت نظامها. ولئن ارتبطت حادثة الكلام باكتشاف الكائن الإنسانى تميزه عن بقية الكائنات الأخرى، فقد ارتبط وجود «اللغة» - بالمفهوم السابق - بنشأة المجتمع، الأمر الذى يكشف الخلل فى النظرة التبسيطية التى تذهب إلى أن «اللغة ظاهرة اجتماعية، تنشأ كما ينشأ غيرها من الظواهر الاجتماعية، فتخلقها فى صور تلقائية طبيعة الاجتماع»[1]، فعلى العكس تمامًا، نرى «اللغة» أصلا ظاهرة كلامية، أى إنسانية وفردية، قام المجتمع باستلابها كلية حتى تماهت معه، وصارت مجرد ظاهرة صوتية لنظامه وبنيته لا أكثر..

ثمة إذن تناقض جذرى نزعمه بين فردية الكلام ومؤسسيّة اللغة انعكست آثاره على الإنسان نفسه، فلقد أقام ظهور الكلام حركة الإنسان فى العالم على مسافة من هذا العالم، شغلها الوعى، سواء الوعى بالذات وتميزها أو بالآخر وضرورته لها أو بالعالم ووجوده فيه. إن الإنسان بهذا التصور لم يكن يتكلم فقط، بل يتخلق ككينونة. كان يبدع كلامه فيعيد الكلام نفسه إبداعه فى حركة دائرية مكتملة ومتناغمة والأشد أهمية: حرة.

أما صيرورة الكلام «لغة» فلم ينطو على هذا البعد المعرفى الخلاق بالذات والآخر والعالم، بقدر ما انبنت تلك الصيرورة على نفى هذا البعد، ومن ثم استلاب الذات لصالح المجتمع والكلام لحساب اللغة.

إن اختلاف النشأة بين الكلام واللغة، وإن بدا علامة على تطور الوجود الإنسانى

هربرت ماركوز



من مجرد الوجود الفردى إلى الوجود الاجتماعى، فإنه ينم عن تاريخ من العنف بكل من الفرد وفعاليته المعرفية الأولى: الكلام، بهدف إخضاع جميع الفعاليات المعرفية الأخرى وقولبتها، بما يتلاءم مع طبيعة السلطة القائمة وراء المؤسسة المجتمعية والمنظومة الرمزية التى أقرتها وفرضتها وقننت جميع كيفيات استخدامها وحددت القائمين على هذا الاستخدام..

إن الحقيقة التى لامراء فيها هى أن مفهومنا للغة، على المستويين التداولى العام والاصطلاحى الخاص، بحاجة ماسة إلى مراجعة جذرية وواعية لاتنخدع بقناع ما، أكان علميًا (علم اللغة مثلا) أم كان عقائدياً (الحقيقة والمجاز كما عند المتكلمين)، يجب علينا أن نقف بحسم ضد ألفة المفردة: «لغة»، وأن نتوقف عن التسليم لها بما قد امتلكته ـ سلفًا ـ من دلالات ومفاهيم، على ألا نمنح عملية كلامنا كثيراً من الأهمية، فلم يعد هذا الكلام ـ مهما بلغت درجة حريتنا فى إنتاجه ـ أكثر من ظل صوتى للسلطة، هذه التى تطابقت ـ فى لحظة بعينها من تطورها ـ مع «اللغة» ببداهة وبشكل نهائى، حتى إنها تعد مجموعة الأعراف والقواعد اللغوية غير قوانين تفرضها السلطة لمراقبة «كلامات» الأفراد وضبطها وفقاً لأغراضها.

لقد اقتنصت «السلطة» جزءاً من «الكلام» وأسبغت عليه من قانونيتها غير اللغوية بإطلاق، وأطلقت عليه مصطلح «اللغة»، ثم ـ وفقًا لهذه اللغة ـ استلبت بقية الكلام، فصنفته وأعادت توزيعه وحكمت عليه، فأباحت وحظرت واحتوت وقمعت، حتى أصبح حضور اللغة رمزيًا ليس ممكنًا فحسب، بل عادى كذلك. يقول «رولان بارت» راصداً علاقة «اللغة» بالسلطة: إن السلطة «جرثومة عالقة بجهاز يخترق المجتمع ويرتبط بتاريخ البشرية فى مجموعه، وليس بالتاريخ السياسى وحده، هذا الشىء الذى ترتسم فيه السلطة، ومنذ الأزل هو: اللغة، أو بتعبير أدق: «اللسان»(٢) ـ (اللسان هو الجزء القانونى من اللغة) ـ وهكذا يكون «اللسان» من حيث هو إنجاز كل لغة، ليس بالرجعى ولا بالتقدمى، إنه ـ ببساطة ـ فاشى، ذلك لأن الفاشية ليست هى الحيلولة دون الكلام، وإنما هى الإرغام عليه»(٣)، الإرغام على الكلام لصالح أهداف لا تخص المتكلم، ولا حتى اللغة نفسها، وإنما هى أهداف خاصة بتكريس حضور السلطة لغوياً، وهكذا.. هكذا فقط تكون اللغة أداتية بامتياز.

ـ أداتية اللغة:

سبق القول إن حادثة الكلام قد أقامت الإنسان على مسافة من عالمه والآخرين شغلها وعيه، وقلنا إن الذات المتكلمة إذا كانت تبدع كلامها فإن هذا الكلام كان يبدع ـ كذلك ـ ذاته المتكلمة به، وذهبنا أخيراً إلى أن الكلام افترض وجود الآخر، أى ذاتاً أخرى تتلقاه، وبالتالى فالمسألة الاتصالية قائمة فى كل كلام ولو كان ذاتياً..

إنها ـ إذن ـ ثلاثة محاور لأهمية الكلام: معرفة العالم ومفهمة الذات والاتصال بالآخر، وخطورة حرية الكلام تكمن فى أن هذه المحاور هى صلب رؤية السلطة. إن أية سلطة تقدم تصوراً منتهياً عن العالم والإنسان كما تقنن بحسم شديد عمليات الاتصال بين الأفراد وسائل وأهدافًا، ومن ثم كان ضبط حرية الكلام ضرورة حتمية لوجود السلطة وبقائها. وتمثل هذا الضبط فى فرض مفهوم الأداة Tool على عملية الكلام، ومن أجل تزييف مقاصدها ـ أى السلطة ـ أعطت هذه الأداة مصطلحاً/ قناعاً هو: اللغة..

إن اعتبار «اللغة» مجرد أداة لها وظيفتها المحددة سلفًا، كما لها ـ أيضًا ـ نواتجها المعروفة مسبقًا، يحول عملية الكلام وتداوله إلى عمليتى إنتاج واستهلاك، ليس لإرادة الفاعلين أدنى دور فى طبيعة الناتج الكلامى الذى يشبه، والحال هذه، «السلعة»، إلى حد بعيد، وتحليل مفهوم «الأداة» يمكنه أن يضىء

المقدمات الغائبة

مـا قـد وقع على الممارسة الفردية الحـرة: الكلام من استلاب بفصله..

أولا:

للأداة وجود مستقل عن وظائفها، وهو وجود قائم سواء استعملت الأداة أو لم تُستعمل إطلاقاً.

ثانيا:

تمتلك كل أداة عدداً محدداً من طرائق العمل المحددة سلفًا والتى لا إمكان للإضافة عليها دون تغيير يصيب طبيعة الأداة نفسها.

ثالثا:

ناتج عمل الأداة - مغاير تماماً لطبيعتها وطرائق عملها.

رابعًا:

لا دخل - إطلاقًا - لمستعمل الأداة فى شىء منها، سواء فى عملها أو فى نواتجها.

ثمة - إذن نظام Order يحكم عمل الأداة ونواتجه، لا علاقة له بالمستعمل ولا بالمستهلك، إنه نظام متعال عن الاثنين، ويفرض نفسه عليهما، وككل أداة فعملها محكوم بلائحة إرشادات، ما وافقها كان ناتجه صحيحًا مطلقًا، وما خالفها تنوعت مراتب خطله.

يدخل ما سبق مفهوم السلطة إلى عملية الكلام تحت غطاء/ قناع القانونية اللغوية، ذلك أن أية قانونية، وفى أى حقل من حقول الممارسات الإنسانية، هى وجه من أوجه السلطة المتعددة، وشكل من أشكال حضورها المتنوع..

على ضوء ما سبق لا مناص من اجتراح سؤال المعنى: هل هو قصدية خاصة بالمتكلم، أم أنه خاصية قارة فى اللغة لا يفعل المتكلم أكثر من استثارتها؟..

إن وضع السؤال بهذا الشكل تجريد لموضوع ليس من طبيعته أن يتجرد من كافة ملابساته وظروفه وحتى إمكانيته، فاللغة المتكلم بها هى - فى المحصلة النهائية - منظومة رمزية تقع داخل نسق معقد ومتشابك من صراعات القوى الاجتماعية التى تضبطها السلطة، ومن ثم فاللغة - من جهة - شديدة الحساسية للغاية تجاه تلك الصراعات، وهى - من الجهة الأخرى - الأداة النموذجية لفرض التوازنات الخاصة بالسلطة عليها، ها نحن أولاء نعود مرة أخرى إلى «أداتية» اللغة، وفى ظل هذا العود المتكرر إليها، بل فى ظل الحضور القوى للسلطة أينما طرحت مسألة اللغة، هذه المنظومة الـ «رمز - اجتماعية» نجد أن «قدرة العبارات على التبليغ لا.. توجد فى الكلمات ذاتها، تلك الكلمات التى لا تعمل إلا على الإشارة إلى تلك القدرة أو تمثيلها»(٤)، فالمعنى - إذن - قائم خارج اللغة.. خارج تنفيذاتها الكلامية.. على الرغم من فداحة هذا الرأى فهو يمتلك - إلى حد بعيد - مصداقيته فى أى بحث اجتماعى يستهدف اللغة المتداولة أيًا كانت طبقتها الاجتماعية المدروسة، فاللغة المتكلم بها «تستمد سلطتها من خارج.. وأقصى ما تفعله اللغة هو أنها تمثل هذه السلطة وتظهرها وترمز إليها»(٥)..

سيكون المعنى اللغوى - إذن - مرهونًا بتطابق مقاصد المتكلم مع القوانين التى شرعتها السلطة لتداول اللغة، غير أن هذا لا ينفى كون المعنى ابنًا طبيعيًا لالتقاء قصدية المتكلم الحرة مع إمكانات اللغة، هذه الإمكانات غير المتناهية تمامًا كقصدية المتكلم غير المحدودة، وهذه الحقيقة حددت موقف السلطة من هذا الالتقاء فقامت بين طرفيه مستلبة إمكانات اللغة وقامعة المتكلم على غاياتها، ومن ثم انسحب الكلام من فضاء الإبداع التواصلى والمعرفى متقوقعًا فى صدفة الإنجاز.. إنجاز ما هو محدد سلفًا من قبل السلطة حتى يمتلك قوته الرمزية، حتى لقد أصبح وضع «المعنى» غير مركزى فيه، فهو «لا يكتفى بأن يكون مفهوماً مستوعباً، بل إنه يمكن ألا يكون كذلك، فى بعض الأحيان، دون أن يفقد نفوذه، (إنه) لا يفعل فعله الخاص إلا شريطة أن يعترف به من طرف السلطة»(٦) إن شروط استحقاق الكلام الفردى لذلك الاعتراف لا يشغلها المعنى فى شىء، فهى غير لغوية أصلا، وإنما شروط سلطة إكراهية، فى الغالب، معنية بتمييز المشروع من الكلام والممنوع منه، فأى كلام ليكون شرعيًا، ينبغى أن يصدر عن الشخص الذى سمح له بأن يلقيه.. كما ينبغى أن يلقى فى مقام مشروع، أى أمام المتلقى الشرعى، وأخيراً ينبغى أن يتخذ الصورة الشرعية القانونية، أى أن يخضع لقواعد النحو والصرف»(٧).. هكذا فقط يصبح الكلام لغوياً بامتياز، دون أدنى أهمية لحضور المعنى أو لغيابه، كل هذا بهدف تداول «السلطة» باعتبارها بنية لغوية، ومن ثم يمتلك عنفها تجاه الأفراد قناعه التزييفى السميك.

ولعل اللغة تأكيداته على معظم ما سبق، وإن استعمل مصطلحًا له رواجه ووجاهته بدلا من السلطة، إنه: «المجتمع»، يقول «ف.دى سوسير»: «اللغة نتاج اجتماعى.. ومجموعة من التقاليد الضرورية التى تتبناها مجتمع ما ليساعد أفراده»(٨).. من الواضح عدم ثقة المجتمع (المؤسسة) بكفاءة أفراده وقدرتهم على الكلام، هذا أولا، وثانيًا: فمن الواضح - أيضًا - عدم انتماء تلك التقاليد - إطلاقًا - إلى الفرد وكلامه فهى ليست من نواتج اختياره الحر أو كلامه الفردى، مما يعنى أنها متعالية عنه ومفارقة له، وثالثًا: فإضافة إلى ظلال الإرهاب التى تنشرها الصفة: «الضرورية»، نجدها تنفى لغوية أية ممارسة كلامية لا تتبعها، وأخيراً: يبدو

الهدف الأيديولوجى تحت الطبقات الدلالية للمساعدة التى يقدمها - ببراءة - المجتمع لأفراده..

ولأن «دى سوسير» يقصد إلى كل ما سبق وإن لم يصرح به، فإنه يتقدم خطوة أكثر إمعاناً فى استلاب الكلام، إذ يفرق بينه وبين اللغة، وهو فرق لا ينبغى أن تخدعنا أهداف «دى سوسير» البحثية عن إنتاجياته خارج حقل «علم اللغة»، خاصة فيما نحن بصدده من تفكيك علاقات اللغة بالسلطة، يقول المختلف معه «دى سوسير»: «إن الفصل بين «اللغة» و «الكلام» يعنى الفصل:

١ - بين ما هو اجتماعى وما هو فردى.

٢ - .. بين ما هو جوهرى وما هو ثانوى عرضى.. فاللغة ليست وظيفة الفرد، بل هى نتاج يهضمه الفرد بصورة سلبية.. أما الكلام - فعلى العكس من ذلك - فعل فردى»(٩).. ثمة، فى الاقتباس السابق، ما هو أبعد من الهم العلمى، إنه حكم القيمة الذى يجعل من الفرد وكافة ممارساته، وفى مقدمتها الكلام، محض عرض لجوهر متعال عنه هو المجتمع ونظامه، والتوازى واضح وفادح الدلالة بين السلطة واللغة، وأيضاً بين الفرد والكلام، فالأولان جوهريان، والثانيان عرضيان، وكما لا فرد بدون سلطة (مجتمع) فكذلك لا كلام بدون لغة، وأى من الأولين يمتلك القدرة على سلب أى من الثانيين، فالسلطة قادرة على سلب كل من الفرد وكلامه، ومثلها اللغة تماماً. ويلاحظ أنه أياً كانت القوة السالبة فإن سلبها يتم لحساب القوة الأخرى المسكوت عنها فى إيهام أساسى يقنع آليات السلب وأهدافه. إن السلطة تستلب الفرد لصالح اللغة التى تستلب كلام الفرد لصالح السلطة، وناتج كل من الفعلين واحد، إذ - كما سبق القول - إن اللغة هى الصورة الصوتية للسلطة..

إن نفى الإنسان فى الرؤية السابقة يصل حد الزعم بموته (البنيوية) واستلاب كلامه يصل حد الإلغاء التام لحساب اللغة (لسانيات البنيوية)، وبين ذلك النفى وهذا الاستلاب يتجلى المسكوت عنه فى الخطاب العلم - لغوى دون أن تفلح الأهداف البحثية فى إخفائه.

من البدهى أن أى تنظيم، داخل أى حقل معرفى، يحمل فى طبيعته وخصائصه غايات قوة ما تفرضه وتسوغ فرضه، وحتى تعمل على تطويره. وتاريخ الاجتماع الإنسانى هو - فى واحد من أهم معانيه - صراع بنيات، أى قوى اجتماعية تمتلك نظاماً بنيوياً (مغلقاً ومنتهياً). وتحاول هذه القوى أن تزعم، عبر أيديولوجيتها، أن نظامها نظام طبيعى، وليس ثقافياً(١٠). وإذا كان الأمر كذلك فى كل نظام، فالسلطة التى سيمارسها ستكون - بالتالى - حتمية طبيعية، وتدخلاتها فى أية ممارسات إنسانية من قبيل الحق الطبيعى، وقد كانت أيديولوجيا الاقتصاد الرأسمالى قائمة بشكل فادح خلف رؤية «دى سوسير» السابقة فى الفرق بين اللغة والكلام، وقد تمكن بضربة واحدة، وتحت إيهام المنهج العلمى، من توحيد الأيديولوجيا واللغة وتجريد الاثنين ليصبحا سلطة طبيعية، أو لنقل أيديولوجيا بلا أيديولوجيين.. لغة بدون متكلمين.. سلطة مطلقة تلعب لعبة فى منتهى الخطورة يمكن أن نطلق عليها: «الليبرالية المستبدة»(١١) فى هذه اللعبة يحضر أى شىء وفى أى سياق وبأى شكل، ولكن بشرط واحد ووحيد هو اتباع القاعدة.. القاعدة التى فى جوهرها لن تسمح إلا بحضور شىء واحد فى سياق محدد وبشكل فادح الوضوح، إنها الحرية المطلقة التى لا يحدث فيها غير أمر واحد، والتبرير الجاهز سلفاً: إنها الطبيعة فوق أية حرية..

وكان الاقتصاد الطبيعى (الرأسمالى) هو قانون القوانين، أو هذه الليبرالية المستبدة التى يجب أن تنضبط وفقاً لها كافة الممارسات والسلوكات الإنسانية المتمتعة بالحرية غير المشروطة، وقد تنوعت أشكال ظهور الاقتصاد الموصوف إدعاء بالطبيعى فى دراسة اللغة، فظهر باعتباره مستوى توضيحى عند «دى سوسير» فى شرحه لمفهوم «القيمة اللغوية»، دون أدنى بادرة حرج أو تحفظ من الرجل على تشبيه الدال اللغوى بالعملة النقدية، يقول: «.. إن قيمة العملة المعدنية ليست بالمعدن الذى تحتوى عليه.. إن قيمتها تختلف طبقاً للرقم المكتوب عليها واستعمالها داخل حدود سياسية معينة أو خارجها، ويصح هذا بدرجة أكبر فى «الدال اللغوى»، فهو لا يتكون من مادة صوتية، ولا يتكون من أية مادة، بل من الفروق التى تميز الصورة الصوتية لهذا الدال(١٢)، وظهر على مستوى بنيوى فى «السيميولوجيا» حيث نجد «رولان بارت» يستعمل مصطلحات من قبيل: الاقتصاد - العمل - الأجرة - القيمة الاقتصادية(١٣)، هكذا وبلا حرج أو تحفظ أيضاً، وصولا إلى تأسيس النظام خارج الممارسة، وكأن التخطيط الفردى الحر، سواء فى الاقتصاد أو اللغة، يمثل تهديداً مباشراً للنظام والسلطة التى تفرضه، تهديداً لمزاعم التلقائية والطبيعية. حسب «هايك» (هامش رقم١٤) -، ولتكريس هذه المزاعم يجب سلب أية معقولية عن التخطيط الفردى ذاك، وإلحاق جميع نواتجه الكلامية/ أرباحه الاقتصادية بالنظام الذى سيتمتع من الآن فصاعداً بصفة الـ - لا شعورى - يقول «هايك» مرة أخرى: يجب أن «يظهر للناس مدى قلة ما يعرفونه حقاً عما يتصورون أن فى استطاعتهم تخطيطه»(١٤)، هكذا ودون مواراة أو قناع!!!.. لقد استهدفنا من الاستطراد الموسع هذه الإشارة إلى الطابع التجريدى الذى يتحتم على كل سلطة أن تضفيه على كل الممارسات الإنسانية مداخلة بين أنواعها

المتباينة، اقتصاداً ولغة على سبيل المثال، حتى يشحب تماماً وجه القصدية الفردية فيها، بل يموت الفاعل نفسه، ولا يبقى إلا وجه البنية ذات الجلال التى تتغياها السلطة.

وقد انصب أكثر عنف السلطة على «الكلام»، فالكلام، رأسمال مشاع بين كافة الأفراد، وبمكنة هذه المشايعة أن تؤسس لاجتماع غير سلطوى/ بنيوى على الإطلاق ومن ثم كان الكلام، واللغة بالتالى، محل ريبة السلطة وخوفها الدائم ـ خوف السلطة هو معامل الأمان الوحيد لها ـ ولذا فقد تم تنظيم الكلام أقصى ما يكون التنظيم، كما تم تجريد اللغة أقصى ما يمكن التجريد، وصولا إلى طمأنينة القسمة العنيفة بحرية الإنسان كناطق: لغة ـ كلام، ولم يكن الهدف علمياً بحتاً، وإنما تحققت ـ أيضاً ـ أهداف أيديولوجية تمثلت فى «لغة ذات بعد واحد» أو «لغة إدارة شاملة» حسب «ماركيوز» ـ حيث «المفهوم المقلص إلى صور ثابتة ـ الصيغ المنومة مغناطيسياً ـ التى تبرز نفسها بنفسها وتمنع تطور المفهوم ـ الإنشاء المحصن ضد التناقض ـ الشئ أو الشخص المتحد فى الهوية مع وظيفته: تلكم هى الميول المميزة للفكر الأحادى البعد من خلال اللغة التى هى لغته»(١٥)، ومن طبيعة هذه اللغة أنها لغة مقفلة «لا تبرهن على شىء ولا تفسر شيئاً، وإنما هى تبلغ القرار أو الحكم أو الأمر وعندما تعرّف لا يعدو التعريف أن يكون أكثر من «تمييز بين الخير والشر»، وهى تقرر الصواب والخطأ بصورة لا تقبل نقاشاً، وتبرر قيمة ما بواسطة قيمة أخرى.. ومثل هذا النوع من التبرير يخلق ضميراً يعتبر لغة السلطة السائدة لغة الحقيقة»(١٦).

ولا تباشر اللغة/ السلطة فعالياتها فى التصنيف والتوزيع والحكم بشكل مباشر، وإنما بفضل خطابها، عن كل من «الذات» و «العالم»، الوظيفة الأولى نفسها للكلام الفردى وهى ـ أى السلطة ـ لا تنفى ما سواها مطلقاً، وإنما تموضعه داخل خطابها ولكن موسوماً بحكم قيمة سلبى، أى تتركه يوجد، ثم تستلب وجوده هذا بحكمها القيمى عليه، بما يعنى أن خطاب السلطة عن «الذات» و «العالم» يعمل على مستويين:

المستوى الأول:

تأسيس منطوقاته ووحداته الخطابية فى رؤية متكاملة وواضحة ومكتفية بذاتها. ويعمل هذا المستوى ـ من جهة ـ كمرجعية للمنطوقات المستقبلية، بمعنى أنه يمارس إكراهاً معرفياً على ما يستقبل من خطابات، ومن الجهة الأخرى يعمل على إقرار قوانينه البنائية باعتبارها النظام الوحيد لإنتاج أى منطوق، بمعنى أنه يمارس إكراهاً معرفياً أيضاً على ما هو راهن من خطابات.

المستوى الثانى:

تضمن الخطابات المغايرة لخطاب السلطة موسومة ـ كما سبق القول ـ بحكم قيمى: «صواب ـ خطأ» ـ «حقيقة ـ كذب» ـ «خير ـ شر»، وهو إما يعمل على تأكيد صوابية الخطاب السلطوى فى حالة الحكم الإيجابى، فتضاف إلى هذا الخطاب محمولات معرفية لا تتهدده فيغتنى بسواه، وإما يوفر للسلطة مبررات قمعها بالمختلف معها النقيض لها المتحرر منها. كما أن تضمن خطاب السلطة يمنع هذا المختلف/ النقيض/ المتحرر من التطور والنمو، حيث يتحجر وجوده داخل حكم القيمة السلبى الموسوم به. وهكذا خارج خطاب السلطة فإن «إنتاج الخطاب، داخل كل مجتمع، مراقب ومنتقى ومنظم يعاد توزيعه بموجب إجراءات لها دور فى إبعاد سلطاته ومخاطره، والسيطرة على حادثة الاحتمالى»(١٧)، ولا أنجح وأدق فى تحقيق أهداف السلطة من اللغة وقواعد استعمالها، هذه القواعد التى لا تؤسسها اللغة بذاتها، وإنما يفرضها خطاب السلطة نفسه. إن الشعرية تلفتنا، ليس فقط إلى كفاءة اللغة المدهشة فى التحرر من كل سلطة وأى خطاب، وإنما تلفتنا ـ أكثر ـ إلى يوتوبياها المفقودة أيام كانت «لغة ذات تدفق خالص»(١٨)، قبل أن تقتحمها السلطة وتفرض عليها لسانياتها نافية إياها نفياً تاماً ومحتفظة منها ـ فقط ـ بما يمكن أن يمثلها تمثيلاً دقيقاً، أى أحادى البعد..

ـ قمعية السلطة وخطابها:

كل ما يحول بين الفرد وخياراته الحرة فهو سلطة، سواء أكانت هذه السلطة مجتمعاً أم ثقافة أم عقائد وحتى فولكلوراً أو أساطير، وجميع هذه لا يحول بين الفرد وحريته مباشرة، وإنما عبر واسطة تتخفى من ورائها السلطة، ليبدو قمعها أفعالا رقابية يمارسها الفرد بنفسه على نفسه، تلك الواسطة هى «اللغة»، ليست «اللغة» فى مطلق ما يفهم من الكلمة، ولكن اللغة حسب ما يقره منها خطاب السلطة ويمنحه المشروعية.. ولخطاب السلطة جاهزيات ثلاث فى مراقبة «اللغة» [الفردية] وتصنيف وضبط إمكاناتها الهائلة على إنتاج خطابات نقيضة ومناهضة، فمن جهة هناك النفى من الحقيقى إلى الخيالى، كما هناك من جهة ثانية النفى من العام إلى الخاص، ثم ـ أخيراً ـ هناك النفى من العقلانى إلى الهذيانى، وبهذه الجاهزيات تتكرس ثلاث صفات لخطاب السلطة أنه: حقيقى وعام وعقلانى، ولأنه كذلك فلغته ـ إذن ـ هى اللغة علاماتٍ وبنية ودلالة. وتجدر ملاحظة أن النفى إلى الهذيانى (الجنون) هو نفى غير محدد بشكل يجعله صالحاً للتعامل مع ظاهرات تخص النفيين السابقين، خاصة عندما يعجزان عن قمع موضوعاتهما أو خطاباتهما.

وخطاب السلطة يزعم لنفسه معرفة مطلقة الصواب، ويضطره هذا الزعم إلى تأويل أية معرفة مختلفة تأويلا نافيًا لاختلافها، أو لها عمومًا، سواء إلى «الفن» أو «الفلسفة» أو «الجنون»، وخطورة هذا النفى تنبع أساسًا من نزع أية إمكانية لوجود المعرفى سواء فى الخيالى أو الفلسفى، قاصراً إياه على «الأداتى» البراجماتى، فوحده هو الحقيقى. ولكن لماذا المعرفة الأداتية تحديداً؟، الجواب بسيط للغاية لأنها - وحدها - الضامنة لأداتية اللغة، وإن وسم الفن بأنه خيالى خالص إنما هو حصار للغة غير أداتية بامتياز، وكذا الفلسفة حيث اللغة مقلصة إلى حدها الأدنى، وفى الوقت نفسه محفزة إلى حدها الأقصى دلالياً.

إن موقف خطاب السلطة من الفنى والفلسفى هو - فى جذوره - موقف لغوى لا يستبرئ خطابه منهما، ولكن يحتويهما داخل دوائر محددة بدقة وصرامة حتى إذا نفذا من أقطارها تكفل بهما «الجنون». وفى هذا الصدد لابد للسلطة من معرفة تملأ بها خطابها القمعى، والمفارقة أن السلطة ليست - بحال من الأحوال - منتجة للمعرفة، كما أن المعرفة ليست - مطلقًا - من بين شواغل السلطة وانشغالاتها. إن المعرفة - أصلا - نزوع إنسانى أصيل ربما اعتبرناه غريزياً وفقًا لفسيولوچية الكائن الإنسانى وسيكولوچيته، بل أكثر من هذا ربما نذهب إلى أن النزوع الغريزى للمعرفة عند الإنسان هو الذى يؤسس قيمة الحرية فى فهمه وجوده، وبهذا تصبح المعرفة، بما هى كذلك، نقيضة جذرية للسلطة.. أية سلطة. إن صراع التناقض الماهوى بين المعرفة والسلطة هو الذى يحرك الأخيرة لامتلاك خطاب ملىء معرفيًا يخص استراتيجياتها وأيديولوجياتها، أى معنىً، ليس بالمعرفة مطلقاً، وإنما - فقط - بالمعرفة التى تروج له وتسوغ ممارساته القمعية على كافة الخطابات المختلفة عنه.

سبق القول إن السلطة لا يشغلها هم معرفى، ولا تأبه بإنتاجه، فهى مؤسسة، أو بالأحرى بنية بالمفهوم الكلاسيكى جداً لمصطلح البنية[١٩]، وتناقض ما هو بنيوى وما هو معرفى أكثر جذرية مما يمكن تخيله، وتكفى الإشارة إلى ستاتيكية البنية وديناميةالمعرفة، وهذا التناقض يشير إلى إمكانين، الأول: إمكان اندراج المعرفة حين تفقد ديناميتها ضمن بنية خطاب السلطة، وذلك بفضل تأويل موسع لها وانتقاء جذر منها، الثانى: تحول المعرفة نفسها إلى سلطة نوعية متى حققت - لأى سبب من الأسباب - تعاليها عن فاعلها، وفى كلا الإمكانين نجد أن السلطة تلتقى معرفية خطابها متى تحولت المعرفة من صيرورتها كفعل غير منته أو مغلق، أى مفتوح دوماً على إمكانات تطوره، إلى سلطة تتحكم بالفاعلين وتضبط إنتاجيتهم المعرفية.

وفى هذا السبيل فإننا نؤكد على أن صراع السلطة والمعرفة هو المسئول عن العنف باللغة وتحويلها من ممارسة فردية حرة، أى إبداعية، إلى محض أداة لا تنطوى على معناها فى ذاتها، وإنما ترتهن إلى توافقها مع خطاب السلطة لتمتلك هذا المعنى دائمًا، أو تفقده - فى حالة انعتاقها - مرة واحدة وإلى الأبد.

وقد تطورت السلطة لأغراضها السابقة جهازاً قمعياً متكاملا يعمل وفقاً لآليات ثلاث، وتتحدد الآلية المشغلة بحسب طبيعة الخطاب وخصائصه، ومدى ما ينطوى عليه من تهديدات ومخاطر..

أولاً: آلية الاحتواء:

وتقع على خطابات أو نصوص تلزم نفسها طواعية بشروط السلطة لإنتاج الخطاب وقواعده، إنها نصوص مستلبة باختيارها، ومن ثم فهى النمط النموذجى المرشح لدخول ملكوت السلطة والتوظف فيه لأداء أدوار دلالية تملأ القالب الشكلى الفارغ لخطاب السلطة. ومن خصائص هذا النمط أنه يحتذى ما هو سائد من تقاليد وقواعد بعد ادعاء عصمتها وحتى قداستها.

ثانياً: التأويل:

ويقع على خطابات أو نصوص تقع فى إغواء الاختلافى شكلا بينما لا تزال فى قبضة السائد والموروث، فهى رهينة تناقض شكلها ومحتواها إلى حد يفقدها هويتها، ومن ثم ترشح لقيام علاقة تكافلية بينها وبين السلطة، تمنحها السلطة الهوية المحرومة منها، وتستعير شكلها لتضعه قناعًا حداثيًا على محتوى خطابها، ولا يؤتى هذا التكافل ثمرته إلا عبر تأويل تحل به السلطة التناقض بين تقاليدية المحتوى وحداثية الشكل، كما الحل الأشهر فى ثقافتنا العربية الذى عبر عنه شعار الجمع بين «الأصالة والمعاصرة».

ولئن كانت نصوص الآلية الأولى تهب خطاب السلطة الفارغ محتواه، فإن نصوص الآلية الثانية تهبه أقنعته الشكلية، ومن ثم يستوى للسلطة خطابها شكلا ومضموناً.

ثالثاً: النبذ:

وفيه تمارس السلطة قمعها المادى المباشر، إذ تواجه بنصوص أو خطابات تمتلك من الكفاءة النصية ما يمنع تأويلها أو احتواءها.. نص لا ينظر وراءه فى غضب فحسب، بل تطال سورة غضبه لحظة إنتاجيته نفسها، ممتلكاً وعيًا حاداً وعنيفًا بطبيعة السلطة وعلاقتها الماهوية باللغة المؤسسية، إنه نص يدفع السلطة دفعًا إلى قمعه إما بالتحريم اللسانى أو بالتجريم

القانوني، ومن ثم يتم نفيه تمامًا من دائرة الشرعية(٢٠).

- نحو مفهوم غير «ألسني» للأدب:

إن التضافر الحيوي، بل التماهي، بين السلطة و «اللغة» يفرض على كل كلام يتغيا أن يتمتع بفرادته - أي أصله كممارسة فردية حرة - وأن يمتلك خصوصيته، العمل على تحقيق منطوقه خارج المنظومة الـ «رمز - اجتماعية» المسماة: «لغة»، ولا يمكن هذا له إلا بتحرره من قوانين المبادلات اللغوية ذات البعد السلعي (الاقتصادي)، في ممارسة لا تستهدف أبعد من نفسها، فوحده هذا كفيل بأن يفي بمقاصد المتكلم في فرديتها الأصيلة.. ممارسة رأسمالها غير مطروح ليتجرد منها، وعملياتها لا تقاس إلى معايير خارجها. هنا تكون - بالفعل وبالقوة معًا - أمام مفهوم «الأدب»، أكثر الكلمات أو المصطلحات تعرضًا لحركة التاريخ وأشدها حساسية لحراك المجتمع، ومن ثم فقد كانت - دومًا - أكثر المصطلحات وأشدها عرضة للبس والإبهام، حتى أضرب عن مُحاولات تعريفه رفضًا لما سبق من تعاريف ورفضًا لحصره في محتويات تعريف بعينه، وإذا كان للرفض الأول ما يبرره، فالرفض الثاني لا يعدو أن يكون عدم ثقة بتجريد مفهوم للأدب من نصوصه، الأمر الذي يؤدي إلى تكريس سلطة (أدبية) تمارس إكراهاتها الخاصة على الإبداع الأدبي ونصوصه معًا، فتوجه الأول وتحاكم الثاني. على أن أمر تعريف الأدب والإضراب عنه لا يخلو من آثار «الحداثة»، إن في الإبداع الأدبي، وإن في نظرية الأدب..

لقد كانت رمزية «بودلير»، وتسارع المذاهب الأدبية بعدها، وصولًا إلى شكلانية لغوية لا تلقي إلى أبعد من نصها بالًا، تعبيرًا عن سأم حقيقي من الوظائف غير الأدبية التي ألقيت عليه - أي الأدب - من قبيل التأكيد على القيم الاجتماعية في الكلاسيكية، والتحول إلى العواطف والانفعالات الفردية في الرومانسية، ومرورًا إلى الدعاية الأيديولوجية في الواقعية الاشتراكية. لقد تم الاحتفاظ من التعريفات القديمة للأدب بقيمة «الخيال»، وحدها، فوحدها ظلت تسند أدبية الأدب على الرغم من وطأة توظيفاته غير الأدبية. واتجهت هذه القيمة الجذرية في طبيعة الممارسة الأدبية إلى «اللغة»، محاولة استيلادها، ليس النص الأدبي، وإنما «لغته» الخاصة والمتميزة والاختلافية، وبكلمة: لغته الأدبية.

كانت نظرية الأدب تعيش مأزقها الموازي لمأزق الكلاسيكيات الأدبية الـ - ما قبل حداثية، فقد افتتح «ف. دي سوسير» القرن العشرين بتأطير فقه اللغة (الفيلولوجيا) داخل أطره الفعلية، وتمكن من شغل المساحة المتبقية والتي انسحب عنها هذا الفقه بدرس لغوي جديد هو «علم اللغة الحديث» يطلق عليه مصطلح «اللسانيات». وبغض النظر عن التعالقات التي تم رصدها بين علم اللغة والاقتصاد الرأسمالي تحديدًا على خلفية طور الليبرالية المستبدة من أطوار السلطة، بغض النظر عن هذا، فقد نحتت اللسانيات الحديثة عددًا كبيرًا من الأساطير اللغوية، خاصة فيما يعني الكلمة ومفهومها، فيما أسمي بـ «العلامة اللغوية» Linguistic Sign وعلاقتها الإيحائية أو السياقية بسواها من العلامات، وتبتدر مدرسة براغ إنجازات «دي سوسير» فيبلور «رومان جاكوبسون» - على وجه التحديد - مفهومًا للشعرية Poeitic يستثمر فيه المنجز الشكلاني الذي أسهم فيه من قبل. ويبدو مفهومه للشعرية أكثر اهتمامًا بالعلاقات اللغوية والأنساق التي تنظمها، أما المعنى الذي كانت الكلاسيكيات السابقة أشد اهتمامًا به اجتماعيًا أو فرديًا أو أيديولوجيًا، فقد عُدّ مسألة هامشية تابعة للبنية أساسًا..

كان هذا المنحى اللساني أهم عوامل تكريس التعريف اللغوي للأدب خاصة أن الفلسفة البنيوية قد امتدت لتغطي حقولًا معرفية أبعد من اللغة والأدب من قبيل الأنثروبولوجيا والسيكولوجيا والإبستيمولوجيا فضلًا عن علم الاجتماع. وانسحبت البنيوية عن المقدمة التي شغلتها، غير أن تأثيراتها ظلت فاعلة، إن إيجابًا وإن سلبًا، وظلت بعض مقولاتها ومفاهيمها صالحة للدخول في بناء المختلف عنها. والأهم أن تعريف الأدب والأدبية، أو الشعرية، ظل إما قائمًا داخل اللغة معتمدًا عليها، وإما مسألة عديمة الجدوى تثير سخرية فلاسفة الأدب واستهجانهم، كأنها إحدى الحفريات الثقافية التي صارت في ذمة التاريخ. ويصل اليأس من التعريف وإلغائه حد قول «تيري إيجلتون»: «.. حين استخدم كلمتي «الأدبي» و«الأدب».. أضعهما تحت علامة شطب غير منظورة، لأشير إلى أن هذين المصطلحين ليسا صالحين تمامًا، لكننا لا نملك أفضل منهما»(٢١)، وكل هذا الاختلاف الجذري في مفهمة الأدب عائد إلى غياب المعنى، من جهتي الإبداع والنظرية على السواء، عن هذه القضية.

ولا شك في أن ربط مفهوم الأدب بالنص الأدبي، أو ربطه بالنظرية الأدبية، في جميع عصور الأدب، يقف سببًا أصيلًا وراء ذلك الاختلاف، فهذا الربط يعلق الثابت بالمتغير من جهة، ويفصل بين «الأدب» كممارسة عن بقية الممارسات الفردية داخل المجتمع والتي لا تختلف عنها إلا نوعيًا، من جهة أخرى.

الأدب - بداهة - ممارسة فردية (إبداعًا وتلقيًا) قائمة بالقوة في التكوين الذهني

والنفسى لأفراد المجتمع جميعًا يندفعون إليها/ فيها بفضل قلق وجودى لا يخلو منه فرد، بل يكاد يكون صيغة نفسية للكائن الإنسانى، قلق وجودى تجاه العالم والمجتمع وحتى الذات من حيث مصيرها فضلا عن طموحاتها وهمومها، وكذلك - تمامًا - «الفن» بوجه عام..

وتتميز الممارسات الفنية، ومنها الأدب، بوسائلها وغاياتها، عن الممارسات العملية التى ترتبط بها، بشكل مباشر أو غير مباشر الممارسات الفكرية. فالاتجاه العملى فى النشاط الإنسانى مرتبط بالواقع، ومعيار نجاحه فى صحة روابطه به، وعائد هذا النجاح نفعى إلى أقصى حد، غير أن ثمة مسافة ليست هينة إطلاقًا بين طموحات الإنسان وعائد ممارساته العملية عليه والتى تقصر عن إشباع كل حاجاته ماديًا، كما تفشل - تمامًا - فى إشباع حاجات أخرى ليست - إطلاقًا - مادية، فى تلك المسافة تتولد نوعية مختلفة جذريًا من الممارسات، هى الممارسات الفنية عموماً والأدبية خصوصاً، حاملة آثار فشل الاتجاه العملى وقصوره، هنا ينفرد المبدع الفنان (الأديب) بقدرته على التعبير عن أزمة وجوده، والمجتمع أو بقية الأفراد يكونون مهيئين بحكم شروطهم الواقعية لاستقبال هذا التعبير مهما بلغ من تطرف الخروج على الواقع وشروطه..

وباتجاه المجتمع، أفراداً وليس مؤسسة، إلى إبداع واستقبال ممارسات غير عملية تكون تورطات «السلطة» مع خطاب تهديدى لفلسفتها الأداتية ونظامها البنيوى المغلق، وأكثر الفنون تهديداً للسلطة فن «الأدب» فأداة تحرره هى نفسها أداة تسلط السلطة: اللغة، ومن ثم يمكن - على ضوء ما سبق - تعريف الأدب باعتباره اتصالاً لغويًا خارج المؤسسة الـ «رمز - اجتماعية» بشكل - على مستوييه: الإرسال والاستقبال - منظومة «رمز - جمالية» قادرة على بناء خطابها الشخصى إذا صح التعبير.

- عن شعرية اللغة:

أيًا كان الاستلاب الذى وقع على اللغة من قبل السلطة أو السلطات، وأيًا كان ما تنطوى عليه اللغة من إمكانات مدهشة تتجاوز مفهوم الأداة إلى حد يكون معه إنتاج اللغة إنتاجًا للمعرفة، أيًا كان هذا وذاك فتعريف اللغة بأنها منظومة اتصالية يمتلك عدداً من المبررات عميقة الأثر فى التعريف نفسه.

أولا:

التعريف عام بشكل يحمى مفهوم اللغة من الاستلاب فى دائرة خاصة قد تكون ممثلة لسلطة أو تتحول هى نفسها إلى سلطة.

ثانيًا:

يدخل هذا التعريف الإنسان فى صلب مفهوم اللغة، بما يمنع تجريده.

ثالثًا:

إن محورية الاتصال فى تعريف اللغة يفتحها على المنظومات الاتصالية الأخرى التى يمكن للغة أن تغتنى بها..

إن قولنا منظومة اتصالية يعنى مجموعة من المبادئ الموزعة على عدد من المستويات توزيعًا يضمن تحقيق مقاصد المتكلمين، ولما كانت هذه المقاصد لا متناهية فإمكانات منظومة تحقيقها يجب أن تكون، هى الأخرى، غير متناهية.

وتتوزع اللغة كمنظومة اتصالية على مستويات ثلاثة:

١ - مستوى العلامات، إن العلامات اللغوية - مهما بلغت من الكثرة - متناهية، ومن ثم يجب أن تنطوى بنيتها على إمكان تجاوز وظيفتها/ وظائفها المتعارف عليها.

٢ - مستوى وظيفى، ويعنى دخول المقاصد الاتصالية على المستوى الأول، فتخرج من عزلتها وانفرادها إلى تركيب رسالة ما، ويقوم به الطرف الأول: المرسل.

٣ - مستوى تأويلى، ويقوم به الطرف الثانى/ الأطراف من الاتصال.

وتقع المستويات الثلاثة داخل نموذج الاتصال السابق الذكر.

ثم تحيط بهذا النموذج نوعية الاتصال التى تمثل السياق الذى تتدرج فيه المستويات الثلاثة كما يندرج نموذج الاتصال فيه، ويوضح المخطط التالى ما سبق ذكره:



يطرح النموذج السابق عدداً من المشكلات التى نوجزها فى الملاحظات التالية: أولا تتفاوت المستويات الثلاثة فى طبيعة تحققها داخل كل من نوعية الاتصال ونموذجه.

ثانيا: المستويات الثلاثة متفاوتة فيما بينها من حيث علاقات بعضها ببعض

ثالثًا: يختلف موقع الذات وفعلها فى كل مستوى من المستويات.

رابعاً: لايتطابق مستوى العلامة ومستوى الوظيفة وإنما يتكافآن.

خامساً: علاقة نوعية الاتصال بنموذجه غامضة إلى حد ما.

.. سنحتفظ بهذه المشكلات - الملاحظات حتى حين، ونلتفت إلى مشكلات أعم فى دراسة عملية الاتصال، وهى مشكلات تتوزع على مستويات ثلاثة هى الأخرى، المستوى الأول: ويتعلق بالمشكلات الفنية، حيث تتحدد المشكلة الأساسية - هنا - فى كيفية نقل رموز الاتصال بصورة دقيقة وصحيحة. المستوى الثانى: وهو الخاص بمشكلات المعانى، إذ كيف تقوم الرموز المنقولة بنقل المعانى المطلوبة إلى المتلقى بصورة دقيقة. والمستوى الثالث: ويتعلق بالآثار والنتائج المترتبة على الاتصال، حيث تتحدد المشكلة.. فى كيفية تأثير المعانى المستقلة بفاعلية.. فى الاتجاه المطلوب(٢٢) سنغض النظر عن الملامح التقنية وعن صفات الدقة والصحة فى الاستشهاد السابق، وسنرى - بالتالى - أن مشكلات دراسة عملية الاتصال تتركز فى العوامل الثلاثة الرئيسية فى كل اتصال: مشكلات أداء خاصة بالمرسل، ومشكلات كفاءة خاصة بالرسالة، ومشكلات استقبال خاصة بالمتلقى، وسنرى بعد - أن هذه المشكلات الثلاث تحتوى ملاحظاتنا السابقة جميعاً..

بوجه عام، إن مشكلات الأداء الخاصة بالمرسل تنتج عن عدم تطابق دائرتى «العلامة» و«الوظيفة»، فالعلامة هى أكثر سعة وأشد احتمالا من الوظيفة التى يشترط فيها أن تكون محدودة ومحددة، ولايتمكن المرسل من السيطرة على العلامة إلا بأن يخلق من مجموع علاماته التى اختارها نظامًا خاصًا برسالته يجعلها مكتملة سيميوطيقيا، بحيث تغتنى بسيموطيقيا الرسالة عن سميولوجيا اللغة (٢٣) فاكتمال الرسالة سيموطيقياً لابد منه لضبط العلامة وفقًا لما يراد منها من وظائف. هذا يحل جزء من مشكلات المخطط السابق، أما المشكلات الخاصة بالمتلقى فتنحل بحركة عكسية لما حدث سابقًا أى بإعادة علامات الرسالة إلى النظام الذى تنتمى إليه، ومن ثم تأويل نظامها داخل الرسالة، وتتعدد مداخل التلقى فتتبدى كفاءة العلامة بشكل يفوق مقاصد المرسل أو وظيفة العلامة، وقادر على إنتاج الرسالة باعتبار هذه الإعادة محض إمكان للمعنى، وليست بحال من الأحوال حدوداً للمعنى، وهذا يفسر احتواء المستوى التأويلى لكل من المستوى العلامى [فالمرسل يتأول العلامات قبل اختيارها] والمستوى الوظيفى [فالتركيب يقدم تأويلاته الخاصة للعلامة]، ومن ثم فالتأويل يؤطر كلا من العلامة ووظيفتها، وحتى العلاقات القائمة بينهما.

على ضوء من فعاليات التأويل فى كل من عمليتى الإرسال والتلقى، يمكن النظر إلى الكفاءة الخاصة بالرسالة نفسها، فعلى الرغم من تناوب المستوى العلامى والمستوى التأويلى فى حلها، فإنها تظل طاوية على نوعية خاصة من المشكلات غير المتعينة نظراً لارتهان مكوناتها (علاماتها) والعلاقات القائمة فيما بينها (نظام الرسالة) بزمنية تلقيها أو استقبالها. بتعبير آخر فإن المرسل لاينهى، بأية حال من الأحوال، فعالية العلامة بإنهائه رسالته، بقدر ما يحفزها للعمل بطريقة ملائمة لوظيفيتها داخل هذه الرسالة، بطريقة ملائمة وفى الوقت نفسه غير محددة، وإذن فالمرسل لايصنع بنظام رسالته أكثر من الإشارة إلى أقوى احتمالات العلامة دلاليًا، غير أنها إشارة غير مطمئنة، وما طمأنينة المرسل إلا محض إيهام من العلامة، بينما تظل طاوية على كافة احتمالاتها..

مرة أخرى نعود، بشىء من التفصيل إلى اللغة كمنظومة اتصالية وإلى مستوياتها: العلامى والوظيفى والتأويلى.

أولا: المستوى العلامى:

أن نقول علامة فهذا يعنى - مباشرة - الاتصال، وعلى الرغم من هذه العلاقة الرحمية فإن نوع العلامة يطرحها للدخول فى نظام خاص به، وقد تبلغ خصوصيته حد التجريد التام من أية علاقة بالذات، وربما نذهب باطمئنان إلى أن العلامة اللغوية قد بلغت من خصوصية نظامها النوعى إلى هذا الحد، الأمر الذى يعيدنا - من أجل بحث سيميولوچى منصف - إلى البدايات حيث لابداهة إلا مطروحة للمساءلة..

.. مما لاشك فيه أن الإنسان قد تواصل مع غيره: بشراً وكائنات وأشياء، من قبل أن يتمكن تمامًا من جهازه النطقى ممارسة ومعرفة على السواء، ولأنه لم يكن تواصلا لغويًا فلم يكن ثمة شرط على الطرف الآخر، لا نوعًا ولا حتى كفاءة، وبالتالى فقد كان العالم بكافة ما فيه مطروحًا ليقيم الإنسان معه تواصلا علاميًا لاشك أنه كان بدائيًا، وكان فى الوقت نفسه حميميًا إلى أبعد مدى. وكان هذا الاتصال البدائى الحميمى هو فاعل أول خبرة للإنسان بعالمه، استجلى من خلالها دقائق شعوره وأسرار لاشعوره، مسقطاً على العالم مجموعة من المعارف التى لم تكن أبداً له، وكان هذا جميعه: الاتصال والخبرة والمعنى بمثابة أنوية للتفكير الأسطورى بالعالم انتظرت إطلالة الأصوات اللغوية فالكلمات ثم الكلام لتلتبس بهم وتتخصب بإمكاناتهم، وإذا بحقيقة لامحل للمراء فيها وهى أن «بين اللغة والأسطورة قرابة قريبة، فعلاقتهما فى المراحل الأولى من الحضارة الإنسانية جد وثيقة، وتعاونهما أمر واضح، حتى ليستحيل أن نفرق إحداهما عن الأخرى، (٢٤)، وفى المراحل الأكثر تقدماً من الحضارة الإنسانية والتى انسحبت فيها الأسطورة والتفكير الأسطورى من مجال الفعل فى العالم، نجد

«اللغة» تبتكر أشكالا أخرى لتستمر طاوية على قدرة تغيير العالم، تتجلى هذه الأشكال في الحكمة الكبرى أو السحر، ففيه «تتضمن كل حركة سحرية جملة، ذلك أن فيها دائمًا حدًا أدنى من التمثل يتم التعبير فيها عن طبيعة الطقس وغايته، وذلك في لغة داخلية،[٢٥] «لغة يحاول التحكم بها لكي يستعمل فيها السلطة الأمرية لـ «كن»، [٢٦] شيء ما في اللغة يعقلن دعاوى الأسطورة والسحر، هذا الشيء سنطلق عليه قوة الكلمات Power the Wards.

إننا بالحديث عن قوة الكلمات نكون داخل مفهوم العلامة وخارجه في الوقت نفسه، فالعلامة اللغوية Linguisitic Sign تشير بنيتها إلى مظهر من مظاهر هذه القوة بما بين طرفيها من علاقة متعسفة، فهذه العلاقة المتعسفة كثيراً ما أهمل النظر فيها باعتبارها بديهية، وكثيراً - كذلك - ما أسيء فهمها.

بداية ليس في «اللغة» الطبيعية (وأتحفظ بشدة على هذا الوصف) ما يمكن أن يسمى بداءة أو مسلمات - Axioms، فلا لغة بلا ناطق، وهذا الارتباط يمنعها من التبدّى ظاهرة مستقلة ينظم النظر العقلى مقولاتها بداءة ومقدمات ونتائج، أو علل ومعلولات، إلى آخر أدوات المنطق. هذا إضافة إلى أن العلاقة المتعسفة تعد من أقوى ما يمكن أن يوجد بين طرفين أو عنصرين من علاقة. فلو أن العلاقة بين «الدال/ الممثّل» و«المدلول/ الممثَّل» كانت مستندة إلى سبب أو علة داخلية أو خارجية، لكان من الممكن عقلا تأويلها ومن ثم تبديلها للحصول على علة أشد إقناعًا للمتكلم/ المتكلمين كلما تطور استخدام اللغة. أما انعدام العلة فيحرمنا نحن المتكلمين من مساءلة وحدات لغتنا المعجمية فتبدو بالفعل وكأنها بداءة، الأمر الذى ييسر إقامة البنيات اللغوية في المستويات الأعلى والأكثر تعقيداً بطمأنينة..

إن التعسف أو الاعتباط بين طرفي العلامة اللغوية يشبه الحتمية غير المبررة، ومن هنا قوة العلامة داخليًا. أما خارج العلامة فإن أية علامة - لغوية كانت أو غير لغوية - لاتتداول، فيما بين مستعمليها، بالبراءة التى توهمنا بها، إذ إنها تسند إلى ذاكرة غير محددة البدايات وتمتلك تاريخًا دلاليًا غير متعين الأبعاد، وهذا مظهر آخر من مظاهر قوتها، ولكنه يعمل على طرفي نقيض لعمل المظهر السابق، فبينما تعمل العلاقة التعسفية على تثبيت «دال» ما لـ «مدلول» ما أو لعدة مدلولات، نجد ذاكرة العلامة وتاريخها تخترق هذا التثبيت لتراكم على أحد طرفي العلامة، الدال أو المدلول، مجموعات متنوعة، وربما متناقضة، من الدوال أو المدلولات، وهكذا يتم اختراق التثبيت السابق، وتصبح قوة العلامة كامنة فيما يمكن أن تستحضره من تاريخها.

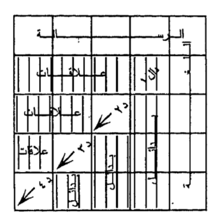
ويظل أمر القوتين أو مظهرى القوة السابقين منوطًا بإنجاز فعل الكلام نفسه وخياراته تثبيتاً أو تنويعاً، دون أن يعنى إنجاز الكلام وفقًا لواحد من هذين المظهرين إلغاء للآخر، فالمظهر الآخر يظل كامنًا في العلامة وقادراً على الاشتغال في الكلام، أو بتعبير أدق من إنتاجية الكلام الدلالية، ولكنها قدرة مرهونة بآليات التلقى أو الاستقبال التى متى تمكنت من تحفيزها بدأت في العمل في السياق الكلى للكلام بشكل أكثر إدهاشًا مما كانت طبيعة الكلام نفسه توحى به.

نحن - إذن - في مواجهة اللغة لسنا محدودين بحدودها، فأفعالها - أفعال اللغة - تلتبس بالسحر وتشبه الأسطورة، فاللغة - أية لغة - تحمل في كافة مستوياتها صورة تفسيرية مكتملة للكون غائبًا ومشهوداً، مثلها مثل الأسطورة، وأيضًا فأية لغة - في استدعائها مفاهيم أصواتها ودلالات صيغها ومعاني جملها - تعمل عمل السحر، وإن هذا وذاك عائد، بشكل ما من الأشكال، إلى أن حاجة الإنسان الأول إلى كل من السحر والأسطورة كانت أشد إلحاحًا بحيث تطور الاثنان أسرع مما أمكن للغة أن تفعل، ومن ثم ورثت اللغة في تشكلها كلا الاثنين، مشكلة منهما ومن طبيعتها هى ضفيرة لا شعورية متشابكة وبالغة التعقيد قادرة على استيعاب المعقول وعقلنة غير المعقول والقبض على المتخيل، وهذه الكفاءة تعود - في زعمى - إلى التفاوت الزمنى في تطور ممارسات الإنسان الذهنية خصوصاً هذا أولا، وثانياً إلى تجاور اللغة، كنظام سيميولوچى، وأنظمة سيميولوچية أخرى، تمكنت الأولى نظراً لقابليتها الفائقة للتطور من استيعابها.

إن من أهم خصائص اللغة هذه القابلية على احتواء أنظمة العلامات الأخرى في أدنى المستويات اللغوية: مستوى العلامة، ونظرة واحدة إلى الحقل الحركى في معجم لغوى تطلعنا إلى أى مدى تمكنت اللغة من اقتناص «الجسد» داخل أصواتها،

كل ما سبق يشير إلى كفاءة الدال اللغوى منفرداً، وهى كفاءة شعرية فيما يبدو[٢٧]، ما دمنا خارج إمكان تحديد مدلول الدال بدقة. بمعنى أن قدرة «الدوال» اللغوية، بوجه عامّ، على الانتظام في سلاسل من العلاقات بإمكانها - وحدها - تحديد قواعد الاستعمال للمستوى الوظيفي..

ويمكن تمثيل المعجم (مخزن الدوال) بصفحة بيانية خطوطها الأفقية تمثل إمكانات التراكيب التى تفتتحها بشكل ما من الأشكال الخطوط الرأسية التى تمثل إمكانات الاستبدال، أو سلاسل العلاقات التى سبقت الإشارة إليها:



إن محور العلاقات الأفقى محكوم إلى حد بعيد، ليس - فقط أو أولا - بقواعد التركيب، وإنما هو أكثر ارتهاناً إلى محور البدائل الرأسى، فاختيار مفردتين/ دالتين من قبيل: «شمس»، «جثة»، سوف يورط تلك القواعد فى كيفية اختيار ما يلائم الاثنين من علاقة ولاسبيل أمام هذا الاختيار إلا العودة مرة أخرى إلى محور البدائل لقراءة علاقات الغياب لكل من الدالتين ربما يلتقط خطا ولو كان شاحباً يبرر تعالقهما، أى يبرر علاقات الحضور السياقية بينهما، دون أن يتمكن تماماً من إلغاء أو حجب عدم الملاءمة بين الدالين، إن السياق، فى الحالة هذه، يحاول أن يحفظ للدال اللغوى استقلالية عمله منفرداً ولو كان داخل تركيب، الأمر الذى يفتحه على ما أسماه «ديريدا»: «التأجيل والاختلاف» (٢٨)، حيث تكون إحدى أهم فعاليات التلقى العودة - أيضاً - إلى محور البدائل ولكن - هذه المرة - على ضوء العلاقة السياقية فى محور التركيب، حيث سيكتشف ولابد «الدال» الثالث المسكوت عنه.

يمكننا - باطمئنان تام - أن نضع الكلام السابق عن «الدال» مفهوماً علامياً للـ «شعرية» المصطلح: Poetic، إلا أنه ما يزال يفتقر إلى أساس على قدر بالغ من الأهمية، هو المقصدية: - Intentionality فالاختيار يخص «المرسل»، وإذا كان التركيب يدخل على هذه الخصوصية عنصراً آخر هو قواعد اللغة. فإن مقصدية المرسل فى «الشعرية»، هى التى تورط قواعد اللغة كما تورط المتلقى. فما هى هذه المقصدية؟

يقدم محمد مفتاح تعريفاً «للمقصدية» نتبين منه مركزية مفهوم الاتصال فيه، يقول مفتاح: «المقصدية: أى ذات - (تتجه إلى) - موضوع. بمعنى أن هناك توقاً ونزوعاً من الذات نحو الحصول على موضوع ذى قيمة، فهى - (أى المقصدية) - بهذا المفهوم أساس كل عمل وفعل وتفاعل، وهى شرط ضرورى لوجود أية عملية سيميوطيقية. فالذات لاتحصل على موضوعها إلا بحركة ما.. وتتضمن هذه الحركة أطراف نزاع. . ومهما يكن من أمر فهناك تفاعل يجرى فى فضاء وزمان معينين، ويتحقق - (أى التفاعل) - فيهما عبر العلامات اللغوية،(٢٩)، ويضيف فى موضع آخر من المرجع نفسه، أى تحت وطأة انشغالاته نفسها،: «إن المقصدية.. قد تتضاءل أو تختفى فى بعض المواقف الخطابية..»(٣٠)، وذلك على التبادل بين طرفى الخطاب/ التواصل فكلما زادت مقصدية المرسل تضاءلت تماماً مقصدية المستقبل، وبالعكس فتضاؤل المقصدية الأولى يضاعف المقصدية الثانية، وهذا ملمح على درجة بالغة من الأهمية فيما نحن بصدده وكما سنتبين لاحقاً.

والمقصدية ما دامت معنية بقصد ذات ما موضوعا ما - لها مفهومها الفلسفى، أى غير السيميولوجى، فهى «تمثل صلب الفينومينولوجيا»(٣١)، أو الظاهراتية، إنها - فى جوهرها - «محاولة لتحقيق اتصالنا بالعالم الخارجى (أو الداخلى)، وإقامة جسر يربط بيدنا وبين العالم.. إن أشياء أو موضوعات العالم ليست منفصلة عن الذات الواعية، وإن العالم لايمكن أن يحيا مستقلا عن الوعى.. والوعى يكون من الأصل وعياً بعالم وموضوعاته، فهو - دائماً - متجه نحو موضوعه ونحو العالم من خلال أفعاله القصدية»(٣٢).

تأسيساً على ما سبق يمكننا أن نرى فى المرسلة اللغوية مقصديتين متمايزتين، الأولى «مقصدية المرسل»، وتطابق المفهوم الفلسفى السابق، حيث المرسلة اللغوية هى مقصدية وعى مرسل متجه إلى موضوع من موضوعات العالم. وهنا يكون هذا القدر أو ذاك من زيادة المقصدية وتضاؤلها له سماته التى تطبع المستوى العلامى من الاتصال اللغوى، فزيادة المقصدية تعنى - مباشرة - قهر اللغة على إنتاج مطابق تماماً لناتج تفاعل وعى الذات بالعالم، ومن ثم تقمع كفاءة العلامة اللغوية على الانفتاح على تاريخها واستدعاء ذاكرتها.

أما الثانية فهى: «مقصدية المستقبل» وهى ظاهرة وعى من نوع آخر، إنه وعى باللغة عموماً (اللغة هنا موضوع وعى) وفى علاقة المرسلة اللغوية بها خصوصاً، وتلك المقصدية متأثرة تماماً بالأولى كما سبق القول فحين تزيد مقصدية المرسل نكون فى مواجهة علامة لغوية مقهورة على وظيفة أحادية، وهنا تنحصر مقصدية المرسل إليه فى إعادة إنتاج وعى المرسل بموضوعه. وفى حالة تضاؤل مقصدية المرسل يصبح موضوع وعيه فى ذمة اللغة، وهنا تعمل مقصدية المرسل إليه على إنتاجه. وذلك للمرة الأولى، ومما لاشك فيه أن العلامة اللغوية، فى هذه الحالة، ستعمل بكامل كفاءتها ذاكرة وتاريخاً.

إن العلامة اللغوية ومفهومها الذى تطرحه المرسلة نفسها سيكون هو الفارق الحاسم بين المقصديتين المتمايزتين هاتين. على ضوء ما سبق فإن شعرية اللغة يمكن

مقاربتها - على الأقل فى هذا المستوى - باعتبارها: إطلاق إمكانات العلامة اللغوية من مقصدية المرسل، وبالتالى تحويل عملية استقبالها إلى عملية سمطلة semiolization وحدها القادرة على تحويل مجموع العلامات اللغوية فى نص ما إلى مرسلة بالفعل .... إن النص الأدبى ليس مرسلة اللهم إلا بالقوة، وفقط استقبال هذا النص هو الذى يحوله إلى مرسلة بالفعل، ويقيم - من ثم - نموذج اتصال على قدر كبير من التميز هو «الاتصال الجمالى».

ثانيا: المستوى الوظيفى

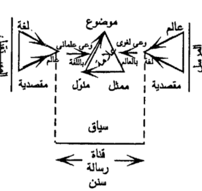
إن كون الاتصال - فى الأدب - اتصالا جماليًا يطبع بصفته العلامات اللغوية مميزًا لها من العلامات اللغوية الخالصة بخصائص ثلاث:

١ - العلامة الجمالية تند عن مجال اشتغال الألسنية وتجريداتها.

٢ - العلامة الجمالية لاتفرق بين علامة لغوية وأخرى من نظام سيميوطيقى مغاير، ومن ثم فهى تستفيد من الأنظمة السيميوطيقية كافة بلا أدنى فرق فيما بينها، اللهم إلا مدى ما تسهم به هذه الأنظمة فى تأسيس كينونة العلامة الجمالية، إذا صح التعبير.

٣ - العلامة الجمالية - كما تند عن الألسنية وتتجاوز حدود اللغة - لاتقف عند حدود الاتصال اللغوى، وإنما تقترح نموذجًا خاصًا بها لاتصال «المرسل» بـ «المستقبل» عبر «الرسالة»، وسننها، وسياقها، وقناة اتصالها»، كما توظف باقتدار «عناصر التشويش» لتندرج فى بنية المرسلة نفسها بما يخضعها للمقصدية، وأيضًا - أو أخيراً - تخلق فى فضائها مساحة سيميوطيقية لاشتغال التغذية المرتدة أو الـ Feed Back على المرسلة.

كل هذا يفرض إعادة النظر فى بنية العلامة الجمالية لتأسيس تميزها من العلامة اللغوية الخالصة. وما سبق فى المستوى العلامى يلفتنا إلى أهمية تشريح نموذج الاتصال على ضوء جمالية العلامة أولا، ومقصدية كل من المرسل والمستقبل ثانياً.



يوهم المخطط السابق بالتعقيد البنائى قياسًا على نموذج الاتصال، غير أن ذلك التعقيد ليس أكثر من شرح لمجملات هذا النموذج الذى لا يظهر - إطلاقًا - تحليلا لوضعية المرسل والمستقبل بالنسبة لكل من العالمين: الرمزى اللغوى والواقعى على خلفية «الرسالة» نفسها..

أ - المرسل:

من البديهى القول إن المرسل غارق تماماً - مثله مثل المستقبل - فى عالمى الرموز (اللغة)، والوقائع (الواقع)، غير أن وظيفة المرسل تقيم اتصالا أوليًا بالعالم (الواقع) على خلفية موضوع رسالته المتمثل فى «مقصديته»، وتعالق مقصدية المرسل والواقع يتجه بفعاليته إلى «اللغة»، بوجه عام، ليستنفذ منها ما يمكنه، بكفاءة مرضية، أن يمثل - رمزيًا - العلاقة: مقصدية - عالم واقعى، أو - بتعبير آخر - ما يمكنه أن يصوغ «الرسالة» التى يقصدها المرسل والتى نعرفها بأنها: «وعى لغوى بالعالم».

ب: المستقبل:

ليس استقبال «رسالة» ما، أيا كان نوعها، محض فعل سلبى، كما توحى الكلمة التى أتحفظ عليها بشدة: الاستقبال، وعلى مرادفها: التلقى، فمفهوم الاثنين يؤكد على فاعلية الطرف الثانى من الاتصال اللغوى، فعالية مكافئة لفاعلية الطرف الأول: المرسل، فقط تختلف الوضعية باختلاف الوظيفة.. فإنتاج المعنى مكافئ تمامًا لإنتاج الرسالة، ولاوجود ماديًا لمقصدية المرسل اللهم ماضمنته الرسالة منها..

إن الرسالة لاتوجه إلى المستقبل، بل - على العكس - يتوجه المستقبل نفسه إلى الرسالة، وهذه نقطة على قدر بالغ الأهمية لاستقبال رسالة بعينها من بين الرسائل، كافة، إذن فمقصدية المستقبل داخل اللغة أولا وفى إطار من تقاليد خاصة بنوع الرسالة ثانيًا، ومن علاقة هذه المقصدية باللغة تتبلور رؤية للعالم خاصة به يتوجه بها إلى «الرسالة»، لينتج معناها، وهو ما أسميناه الوعى العلمانى باللغة، فالمستقبل - بتعبير آخر - ينتج العالم بإنتاجه معنى الرسالة..

وبإنتاج معنى الرسالة تكتمل رسالية الرسالة إذا صح النسب إليها، فمجرد صياغة «المرسل» لغة خاصة بموضوع يقصده ليس كافيًا لوصف تلك اللغة بأنها «رسالة»، وإنما لابد من «مستقبل» يمنح تلك الصياغة معناها، لتمتلك استحقاق ذلك الوصف.

أما حين نكون بصدد «رسالة جمالية» فالكلام السابق يأخذ منحى أكثر تخصصًا فيما يعلى مقصدية كل من «المرسل» و«المستقبل» على وجه التحديد..

إن مقصدية المرسل - فى حالة الرسالة الجمالية - لاتكون متعلقة «بموضوع» أو موضوعة Theme، وإنما تقع - أساسًا - على تقاليد فنية، الأمر الذى يجعل موضوعه

الرسالة محض وسيلة لإنتاج / تأسيس تلك التقاليد، داخل الاتصال اللغوى بين الغاية والوسيلة - من حيث الموضوعة بعامة والجمالى خاصة. وهذا التبادل يعرض الموضوعة للغموض، ليس فى التعبير اللغوى عنها فحسب، وإنما - أصلا - بالنسبة للمرسل نفسه، وهو غموض له أثره الحاسم على لغة الرسالة أسلوبياً وبنيوياً.

إن مقصدية المرسل غير الواضحة تقيم علاقة بالعالم (الواقع) ذات أثر تقويضى على بنيته، فالرؤية غامضة والاختيار لايمتلك مسوغاته، غير أن الاثنين: الرؤية والاختيار قائمان، واتجاه طرفى العلاقة مقصدية - عالم -، بهذه الكيفية، إلى اللغة يعنى - أول ما يعنى - تفكيك أبنيتها التى أقرتها السلطة للتواصل اللغوى، فتندفع «اللغة» - كمحض علامات - إلى تعويض ما تم تقويضه فى العالم وتفكيكه من أبنية لغوية، وهكذا نصل إلى تحديد أولى للرسالة الجمالية وهى كونها: علامات محفزة، لأقصى ما يمكن من تحفيز، لكى تمتلك نظامها السيميوطيقى الخاص.

أما مقصدية المستقبل فإنها متورطة - بداية - فى غموض الأمر الذى يدفعها - تماماً - إلى داخل اللغة مسائلة إياها عن إمكانيتها الخاصة فى بناء ذاتها بذاتها، وتتجه هذه العلاقة: مقصدية - لغة إلى العالم، لتفكك، هى الأخرى، أبنيته السائدة، مكتنهة معنى الرسالة خارج علاقتها بالعالم بنائياً، أى سلطوياً، هكذا يضيف المستقبل إلى حرية علامات الرسالة، ويتأول نظامها الخاص والمستقبل، منتجاً معناها داخل هذا النظام.

إن العلامة، داخل الرسالة الجمالية، تمتلك وجوداً نافياً للعالم الواقعى مبدعًا لعالم جمالى ليس بالإمكان تكراره على وجه الإطلاق، إن فى رسالة جمالية أخرى، أوفى تلق/ استقبال آخر للرسالة الجمالية نفسها.

ثالثاً: المستوى التأويلى:

الأصل فى «العلامة» أنها تمتلك قصدية ذاتية أو داخلية تتمثل فى اتجاه كل من الممثل والمئول إلى «موضوع» ما، وتمثل هذه القصدية الحد الأدنى من الاتصال بين «المرسل» و«المستقبل»، وهو حد يتضاعف إلى ما لانهاية بتضاعف أنواع الاتصال وتاريخه، وقد سمى «ت. س. بيرس» ذلك الحد الأدنى من الاتصال باسم «مرتكز الممثل»[٣٣]، وهذه القصدية/ المرتكز الكامنة فى بنية العلامة نفسها وحدها المسئولة عن الوظيفة السيميوطيقية التى تبرز فى نسق الاتصال، وهى المسئولة عن فعالية العلامة بذاتها، من جهة، وبعلاقاتها مع سواها من جهة أخرى....

وجمالية «العلامة» تعنى محو ذلك المسمى: مرتكز الممثل وإطلاق القصدية الاتصالية للممثل فى فضاء عنصرى بنية العلامة الآخرين: المئول والموضوع، وإطلاق قصدية الممثل الاتصالية يعنى طرح العلامة لعدد لانهائى من الاحتمالات العلائقية بداخل المرسلة: بالعلامات الأخرى، وبخارج المرسلة: بالعالم، الأمر الذى يجعل «التأويل» ضرورة تفرضها جمالية المرسلة وعلاماتها.

بداية فإن التأويل مصطلح قضيته الأساسية هى معضلة تفسير النص بشكل عام، سواء كان هذا النص نصًا تاريخيًا (أو) نصًا دينيًا .. والأهم من ذلك أنها تركز اهتمامها بشكل لافت على علاقة المفسر (أو الناقد فى حالة النص الأدبى) بالنص. هذا التركيز على علاقة المفسر بالنص هو نقطة البدء والقضية الملحة عند فلاسفة الهرمنيوطيقا،[٣٤]. بهذا الفهم تكون العملية التأويلية خاصة بالطرف الآخر من الاتصال: المستقبل، فالمفسر ليس أكثر من مستقبل نوعى للنص، بل إن أى مستقبل يعمل، بصورة ما من الصور على تأويل النص ، وإن افتقد إلى رؤية واضحة وإجراءات محددة لما يقوم به، وأغلب الظن أن تأويله يمثل تأويلا لا شعورياً غير موعى به..

ما يهمنا أن نسق الاتصال أو نموذجه ما زال قائمًا داخل العملية الأخيرة - التأويلية - التى بها تكتمل إرسالية الرسالة .. ولئن كان المرسل قد صاغ رسالته بشكل لايتميز فيه وعيه من لاوعيه، إذا كانت اللغة قد تورطت فى هذه الصياغة، فإنه لايمكن «للتأويل والفهم المعاد بناؤهما من قبل التأويلية أن يربطا بتطورات واعية .. فإنه لابد لتحليلهما المعمق من أن يكشف هيمنة «اللاوعى»: فكل شىء ابتداء من القواعد وصولا إلى الحركة الدلالية يتفلت من رقابتنا، [٣٥]، وهكذا ، فلكى نكون مؤهلين للقيام بتأويل ناجح، يجب أن «نتصور التحليلات التأويلياتية بمثابة إعادة بناء لعمليات غير واعية،[٣٦]، قام بها «المرسل» وضمنتها «لغة» الرسالة، وعلى «المستقبل» أن يقوم بتأويل فرويدى - وصف من باب المجاز ليس أكثر - لهذه اللغة لتمتلك استحقاق مصطلح «رسالة»

ليس فيما سبق أى تجن على اللغة عموماً، فاللغة - بذاتها - غير منتجة للمعنى، بل إن إنتاجية هذا المعنى - وظيفة ضد - لغوية، إن اللغة مجموعة من الأعراف والقوانين المنظمة لوقائع الكلام/ الرسائل، والكلام - فى المحل الأول - هو: فاعل أو ذات + فعل لغوى، بتعبير آخر إنه تموضع الذات وهى عنصر غير لغوى إطلاقًا داخل النظام اللغوى، هذا التموضع يفكك نظام اللغة ويضطره إلى الانتظام وفقًا لمقاصد الذات وليس حسب بنيته.. وينتج المعنى .. ...

إن الرؤية السابقة لاتخلو - كما هو واضح - من مخاطر الاصطدام بثوابت معرفتنا

باللغة، وهى مخاطر نقصد إليها ونتغياها، ففى زعمنا أن المعرفة اللغوية محرومة من نعمة الثبات مطلقًا، ولكن يصح أن نطلق عليها - بحق - مصطلح «معرفة»، يجب أن يعاد امتحان ثوابتها حين تتهددها متغيرات الفكر فى الحقول الأمسّ بها رحما.

إن خضوع النظام اللغوى لمقاصد الذات يوهم بإنتاج المعنى، بينما الحقيقة أن نظام اللغة يعيد تنظيم ذاته داخل «الرسالة» التى تصنع صياغتها الذات. الحقيقة أن أية رسالة ليست أكثر من نظام لغوى مختزل تمكن من إعادة تنظيم ذاته على ضوء التحولات التى أجرتها «الذات» المرسلة عليه. أما إنتاجية المعنى، فلا تخص الذات المرسلة، ولا الرسالة نفسها قادرة عليه، إن تلك الإنتاجية وظيفة ذات أخرى تقوم باستقبال الرسالة وقراءتها وتأويل علاقاتها باللغة: النظام الأكبر وبالتاريخ وبالذات عمومًا، أما علاقتها - أى الرسالة - باللغة فتخص جدولى الاستبدال والتركيب وما تنفتح دوال الرسالة عليه من دوال أخرى تؤسس ليس لأحادية المعنى ولكن لاختلافيته - حسب ديريدا -، وأما علاقتها بالتاريخ فإن فى كل دال ما يشبه الطبقات الجيولوجية التى لايتمكن الدال - بل لا يريد - التفلت منها، وأكثر من هذا لايدل الدال إلا بفضل تلك الطبقات، ولايسلس للذات مقوده إلا بفضل تضمنه لها. وأما علاقتها - أى الرسالة - بالذات، فمما لاشك فيه أن عملية تحول الكائن الإنسانى من مجرد كونه كائنًا إلى ذات تمتلك وعيًا بذاتها وبعالمها قد اعتمد إلى حد كبير، ليس على اللغة كما هو شائع، وإنما على الكلام هذا الفعل الفردى الحر..

هكذا تقع الرسالة فى شرك معقد الخيوط، متقاطعة على ظاهرها وباطنها عديد من المؤثرات الفاعلة فيها من لغة وتاريخ وحتى فلسفة وأنثروبولوجيا، ويصبح المعنى، معنى الرسالة - وفقًا لهذه الرؤية - مجرد تأويل خاص بمستقبل متعين فى شروط إمكانية ومعرفية محددة، وتبقى الرسالة طاوية على كفاءة مدهشة وقابلية مثيرة للحيرة لاحتواء مقاصد المرسل وتأويل المستقبل، والاتساع عنهما منفتحة على احتمالات الآتى.

هكذا، بتأويل المستقبل، تمتلك الرسالة احتمال معنى، فتصبح - بحق - رسالة مكتملة.

ومما لاشك فيه أن النص الأدبى هو أحوج «الرسائل» اللغوية إلى مثل ذلك التأويل نظرًا للطبيعة الخاصة التى سبق الحديث عنها لعلاماته. ■

هوامش

١ - على عبد الواحد وافى - نشأة اللغة - نهضة مصر - القاهرة د.ت - ص: ٢٩ .

٢ - رولان بارت - درس السيميولوجيا - ت: ع. بنعبد العالى - توبقال - الدار البيضاء - ط ٣: ١٩٩٣ - ص: ١٢ .

٣ - رولان بارت - درس السيميولوجيا - ص: ١٢ .

٤ - بيير بورديو - الرمز والسلطة - ت: ع بنعبد العالى - توبقال - الدار البيضاء - ط ٢: ١٩٩٠ - ص: ٦٣ .

٥ - بيير بورديو - الرمز والسلطة - ص: ٦٤ .

٦ - بيير بورديو - الرمز والسلطة - ص: ٦٦ .

٧ - بيير بورديو - الرمز والسلطة - ص: ٦٧ .

٨ - ف. دى سوسير - علم اللغة العام - ت: د/ يوئيل يوسف عزيز - دار الموصل - الموصل - ط ٢: ١٩٨٨ - ص: ٣٢ .

٩ - ف. دى سوسير - علم اللغة العام - :

١٠ - يقول واحد من أهم فلاسفة الرأسمالية الكونية (الطور الرأسمالى الثالث): «إن المعنى الحقيقى للأصل اللاتينى لكلمة: «طبيعى» كذلك الأصل اليونانى لمرادفها مشتق من أفعال تصف أنواعا من النمو، بحيث... سيكون من المنطقى أن نصف أى شىء يلمو تلقائيا، ولم يكن مخططا بشكل متعمد بواسطة عقل ما بأنه طبيعى، وبهذا المعنى فإن تقاليدنا وأخلاقياتنا (الرأسمالية) التى تطورت تلقائيا هى أشياء طبيعية تمامًا وليست اصطناعية (أى ثقافية)، وسوف يبدو من المناسب أن نطلق على مثل تلك القواعد التقليدية (يعنى الاقتصاد الرأسمالى) اسم: «قانون طبيعى». ف.أ. هايك - الغرور القاتل... أخطاء الاشتراكية - ت: محمد مصطفى غنيم - دار الشروق - القاهرة - ط ١: ١٩٩٣ - ص: ١٧١ - البعد الأيديولوجى فى الكلام السابق بغير حاجة إلى تعليق من جانبنا، وما أوردناه إلا تدليلا على زعم كل أيديولوجيا أن نظامها الذى تروجه نظام طبيعى وليس ثقافيا.

١١ - مدين أنا للاقتصادى المصرى د. رمزى زكى بصفة الليبرالية المستخدمة هنا، وذلك فى كتاب له بعنوان «الليبرالية المستبدة» دار سينا - القاهرة - ط ١ ١٩٩٣ .

١٢ - ف. دى سوسير - علم اللغة العام - ص: ١٣٧ .

١٣ - رولان بارت - مبادىء فى علم الأدلة - ت: محمد بكرى - دار قرطبة - الدار البيضاء - ١٩٨٦ - ص: ٨٨ .

١٤ - ف.أ. هايك - الغرور القاتل - ص: ٩٦ .

١٥ - هربرت ماركيوز - الإنسان ذو البعد الواحد - ت: جورج طرابيشى - دار الآداب - بيروت - ط ٣: ١٩٨٨ - ص: ١٣٤ .

١٦ - هربرت ماركيوز - الإنسان ذو البعد الواحد - ص: ١٣٩ .

١٧ - مشيل فوكو - جنيالوجيا المعرفة - ت: ع. بنعبد العالى وأحمد السطاتى - توبقال - الدار البيضاء - ط ١: ١٩٨٨ - ص: ٦ .

١٨ - جاك ديريدا - الكتابة والاختلاف - ت: كاظم جهاد - توبقال - الدار البيضاء - ط ١: ١٩٨٨ - ص ١٤٥ - بتصرف.

١٩ - جان بياجيه - البنيوية - ت: عارف فيلمنة وبشير أوبرى - منشورات عويدات - بيروت - ط ٣: ١٩٨٢ - ص: ٨ إلى ١٤ .

٢٠ - يراجع فى قمع السلطة للخطاب وإنتاجيته: محمد فكرى الجزار، لسانيات الاختلاف - مجلة: الفعل الشعرى - القاهرة - العدد الثانى مارس ١٩٩٤ .

٢١ - تيرى إيجلتون - مقدمة فى نظرية الأدب - ص ٢٣ .

٢٢ ـ عبد الفتاح عبد النبى ـ تكنولوجيا الاتصال والثقافة ـ العربى للنشر ـ القاهرة ـ ١٩٩٠ ـ ص: ٣٤ ـ

٢٣ ـ يراجع فى الفرق بين السيميولوجيا والسيميوطيقا: سيزا قاسم ونصر أبو زيد ـ مدخل إلى علم العلامات ـ دار إلياس ـ القاهرة ـ ١٩٩ ـ ص: ٣٥٢،٣٥١ ـ

٢٤ ـ إرنست كاسيرر ـ مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية ـ ت: إحسان عباس ـ دار الأندلس ـ بيروت ـ د.ت ـ ص: ١٩٨ ـ

٢٥ ـ تزفيتان تودوروف ـ بعض التأملات العامة فى السحر ـ ت: محمد سليم ـ مجلة: العرب والفكر العالمى ـ العدد: ١٣، ١٤ ـ مركز الإنماء القومى ـ بيروت ـ ربيع ١٩٩١ ـ ص: ١٣٤ ـ

٢٦ ـ جان بران ـ الرمز والسحر ـ ت: فريق مركز الإنماء القومى ـ المرجع نفسه ـ ص: ١٧٨ـ

٢٧ ـ إن العلاقة بين الدال منفرداً وبين الشعرية، مادمنا ـ فى الاثنين ـ خارج التحديد وداخل الاحتمال، دفعت «رولان بارت» إلى وصف الشعر الحديث وصفًا معجميًا، يراجع: رولان بارت ـ الكتابة فى درجة الصفر ـ ت: محمد برادة ـ الشركة المغربية ـ الرباط ط ٣: ١٩٨٥ ـ ص: ٦٤، ٦٥ ـ

٢٨ ـ يراجع فى تعريف هذين المصطلحين: سارة كوفمان وروجى لابورت ـ مدخل إلى فلسفة جاك ديريدا ـ ت: إدريس كثير وعز الدين الخطابى ـ أفريقيا الشرق ـ الدار البيضاء ـ ط ١: ١٩٩١ ـ من ص: ٣٧ إلى ص: ٥١ ـ

٢٩ ـ محمد مفتاح ـ دينامية النص ـ المركز الثقافى العربى ـ بيروت/ الدار البيضاء ـ ط ١: ١٩٨٧ ـ ص: ٨، ٩ ـ

٣٠ ـ محمد مفتاح ـ دينامية النص ـ ص: ٤٦ .

٣١ ـ سعيد توفيق ـ الخبرة الجمالية ـ المؤسسة الجامعية ـ بيروت ـ ط ١: ١٩٩٢ ـ ص: ٢٩ ـ

٣٢ ـ سعيد توفيق ـ الخبرة الجمالية ـ ص: ٣٠.

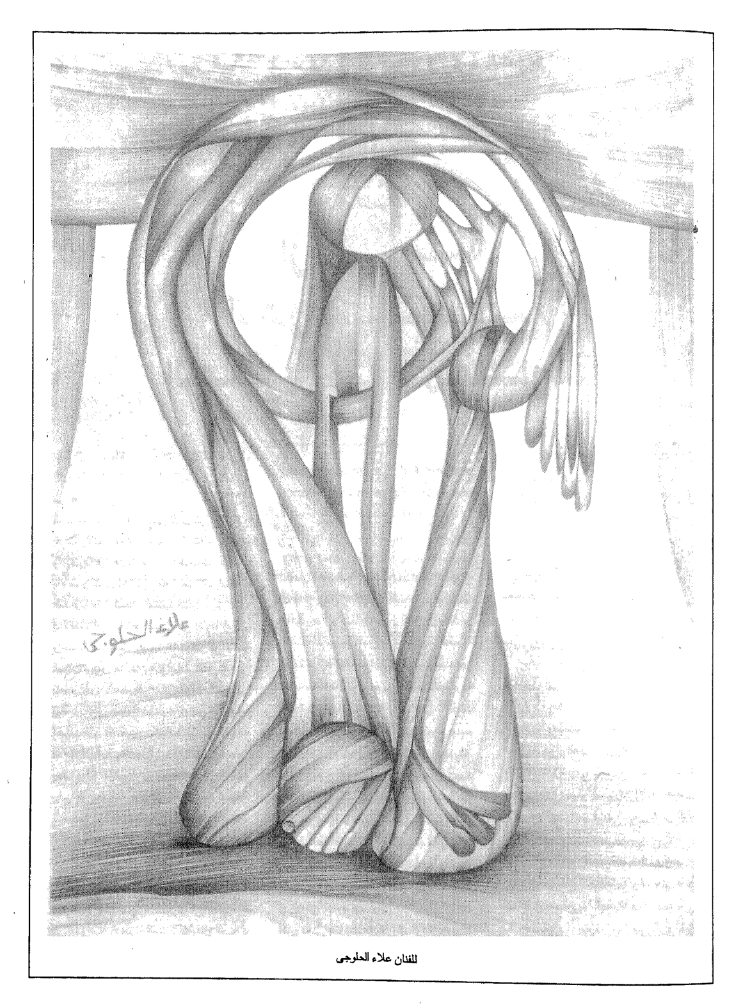
٣٣ ـ محمد الماكرى ـ الشكل والخطاب ـ مدخل لتحليل ظاهراتى ـ المركز الثقافى العربى ـ بيروت/ الدار البيضاء ـ ط ١: ١٩٩١ ـ ص: ٤٥ ـ

٣٤ ـ نصر حامد أبو زيد ـ إشكاليات القراءة وآليات التأويل ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة ـ أغسطس ١٩٩١ ـ ص: ١٣ ـ

٣٥ ـ رايلر روكاتز ـ تحولات التأويلية ـ ت: فريق الترجمة فى مركز الإنماء القومى ـ مجلة العرب والفكر العالمى ـ مركز الإنماء القومى (م. أ.ق) ـ بيروت ـ العدد: ٩ ـ ١٩٩٠ ـ ص: ٤٨ ـ

٣٦ ـ المرجع نفسه ـ الصفحة نفسها .





للفنان علاء الحلوجى





أزمة الدراسات العربية المقارنة

فخرى صالح

في تنطلق الدراسات الأدبية المقارنة، التى تبحث أثر الآخر فى الذات، من هاجس العلاقة بالآخر، من السعى إلى التخلص من إرث أجنبى ثقيل ترزح تحته الذات ولاتجد وسيلة للتخلص منه أو إنكاره. ولايغرنا فى هذه الحالة الإعجاب الشديد بالآخر الذى تصرح به بعض الدراسات المقارنة والانسحار الشديد الذى تعبر عنه، فالانسحار عادة مايخبئ فى ثناياه غيرة وإحساسا بثقل وجود الشخص أو الأمة المؤثرة. ومن هنا فإن الدراسات المقارنة التى تنطلق من الاعتراف بدين الذات للآخرين تنطوى على طبيعة مزدوجة: فهى من جهة تعمل على التنقيب عن الأصيل فى تجربة الذات الثقافية يدفعها إلى ذلك العمل إحساس بثقل وطأة ما استعارته أو تمثلته من الآخر، وهى من جهة أخرى تعمل على كتابة تاريخها غير المتجانس الذى عملت الثقافات الأجنبية على التأثير فيه والتفاعل معه.

وإذا كانت الدراسات الأدبية المقارنة قد مرت بتحولات عديدة منتقلة مما يسميه **رينيه ويليك**، دراسة التجارة الخارجية للآداب (١) إلى الدراسة الأدبية المستقلة عن الحدود اللغوية والعنصرية والسياسية(٢). فإن تطور العلوم الاتصالية الحديثة وازدياد عمليات التمازج والتلاقح بين الثقافات وظهور تيارات ثقافية تعد الهجنة عنصراً إيجابياً من عناصر الثقافة(٣) يدخل الدراسات الأدبية المقارنة عالماً جديداً دشنته أقلام باحثين جدد من العالم الثالث ينظرون إلى التجربة الاستعمارية وتأثير الغرب على ثقافات بلدانهم، التى كانت واقعة تحت عبء الاستعمار الأوروبى المباشر، نظرة جديدة. إن ما يكتبه **إدوارد سعيد وإعجاز أحمد وجاياترى تشاكرافورتى سبيفاك وهومى بابا وعبدول جان محمد**(٤) هو بمثابة انعطافة فى تاريخ الأدب المقارن الذى ظل ولسنوات طويلة أسير نظرة عرقية غربية ترى أن النص الأوروبى يشع على الآخرين ويؤثر فى نصوصهم. ومن هنا تبدو الدراسات التى تعنى بما يسمى فى النظرية الأدبية «**آداب ما بعد الاستعمار**» محاولة لقراءة ما تركه الاستعمار على جسد ثقافات البلدان المستعمرة، والبحث عن طريق ثالث «تتغير فيه النظرة الثنائية إلى ثقافة الآخر وثقافة الأنا، كما يرى **إدوارد سعيد**(٥).

ومع ذلك فإن الدراسات الأدبية المقارنة، التى تكتب فى العالم العربى الآن، مازالت تخضع لمفهوم فى الأدب المقارن أثبت أنه عقيم وغير مثمر. إن دراسات التأثير، التى يقول **رينيه ويليك** إنها تقوم على «العواطف القومية الضيقة، والرغبة فى حساب الثروات الثقافية، أى حساب الدائن والمدين فى أمور الفكر(٦)، مازالت مهيمنة فى حقل الأدب المقارن، ومعظم ما نقرؤه من دراسات مقارنة حول العلاقة بين الثقافة العربية والثقافات الأخرى، خصوصاً الغربية منها، متأثر بنظرة ضيقة محدودة للأدب المقارن تذكر بمباحث السرقات الشعرية فى النقد العربى القديم. إن تأثير الكشوفات النظرية الحديثة، ومفاهيم تفاعل النصوص والتهجين المتبادل، وتلاقح الثقافات لايزال غير فاعل فى الدراسات العربية المقارنة.

لكن السؤال الذى يطرح نفسه فى هذا السياق يتعلق بمسألة الهوية أكثر مما يتعلق

إدوار سعيد



بمدى الاستفادة من الأفكار والتيارات الجديدة فى الدراسات الثقافية المقارنة. إن مسألة «الهوية» كانت ومازالت مقيمة فى قلب التفكير الثقافى فى زمن الإمبريالية. وقد انعكس ذلك من ثم على الشعوب المستعمرة نفسها التى أصبحت مسألة الهوية ضاغطة بالنسبة لها، كما تشكل هذا الوعى بالهوية جوهر الفكر القومى والوطنى فى ثقافات الشعوب المستعمرة كما يقول إدوارد سعيد(٧)، وعمل على توجيه الدراسات المقارنة فى البلدان التى عانت من الاستعمار الأوروبى وجهة معينة. لقد كان سؤال الأصالة ومحاولة إثبات صفاء الهوية الثقافية ملحًا وبارزاً فيما كُتب من دراسات حول «المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى المعاصر» على سبيل المثال(٨). ونحن نلاحظ أن الهاجس الأساسى لدراساتنا المقارنة يتمثل فى إثبات التباعد فى النسب بين نصوصنا ونصوصهم أكثر مما يتمثل فى إيجاد صلات القرابة بين النصوص التى يخضعها الباحث المقارن للفحص. يكمن وراء هذه الاستراتيجية، التى يضعها الباحث المقارن أساسا لعمله، خوفًا من الاعتراف بامتزاج الثقافات وتأثيرها غير المباشر فى بعضها بعضا، وبقدرة النصوص على التفاعل بطرق لا حصر لها. ولعل بروز باحثين من العالم الثالث، يؤمنون بالتعددية الثقافية وهجنة الثقافات كما أشرنا سابقًا، يحوّل فى المستقبل القريب السبل التى تسلكها الدراسات المقارنة فى بلادنا ويهدى باحثينا إلى الأفق المفتوح الذى أخذت الدراسات المقارنة فى العالم تسلكه بدلا من التمسك ببحث تاريخ المؤثرات والتأثيرات وتحديد الأعمال التى أثرت فى بعضها بعضاً، إذ لم يبرهن أحد لحد الآن أن عملا فنيًا ما علته فى عمل فنى آخر حتى ولو جمعنا أوجه التماثل والشبه(٩).

فى الوقت نفسه فإن الدراسات المقارنة التى يجريها بعض الباحثين الأجانب حول المؤثرات الغربية فى أدبنا العربى المعاصر مسكونة بهاجس التقليل من شأن الثقافة العربية واتهامها بأنها ثقافة تابعة مشدودة إلى الآخر ومتأثرة تأثراً سالبا به. إننا نقع فى هذه الدراسات على انتفاخ الذات الأخرى وشعورها بعقدة التفوق الكاذبة وتغافلها عن قدرة المتأثر على إعادة بناء التأثيرات وتمثلها بطريقة يغترب فيها العامل المؤثر عن أصله(١٠). وإذا كان بعض المقارنين العرب يقعون أسرى مفهوم الأصيل الذى لم تشبه شوائب الآخر، ولم يتلوث بتأثيراته، فإن بعض المستعربين يسجنون أنفسهم داخل قمقم النظرة العرقية التى ترى فى الغرب أصلا يقلده الآخرون، وفى النص الغربى مصدراً يؤثر ولايتأثر، مع أن تاريخ الثقافة الغربية، طيلة القرون العشرة الأخيرة، أثبت أن تلك الثقافة كانت محل تهجين متواصل من قبل ثقافات الشرق، ومن ضمن ذلك الثقافة العربية.

كلا الموقفين إذن يتضمن رؤية تتشبث بالهوية الأصيلة التى تعبر عن ذات غير مشروخة، ذات لا يستطيع الآخر أن يؤثر فيها أو يغّيرها أو يجعلها تعيد التفكير بنفسها إذ تصطدم بما لايشبهها. وهما، لتشبثهما العصابى بمسألة الهوية الأصيلة الثابتة التى لاتتغير، موقفان مرفوضان من قبل الباحثين الجدد فى الأدب المقارن الذين يؤمنون بتعددية الثقافات وقدرتها على تبادل التأثيرات وإغناء بعضها بعضا فى عصر تطورت فيه وسائل الاتصال حتى غدا العالم معها قرية كونية، وأصبحت الترجمة من لغة إلى أخرى فى هذا العصر وسيلة المثقفين والقراء للتعرف على إنتاج الشعوب الأخرى.

وأظن أن الترجمة كانت من بين أهم الوسائل التى انسربت من خلالها التأثيرات إلى القصيدة العربية المعاصرة، على سبيل المثال، وقد تأثر العديد من الشعراء العرب بلغة الترجمة أكثر مما تأثروا بالقصائد ـ الأصول التى زعم بعض المقارنين العرب أنها أثرت فى الشعر العربى المعاصر.

يشير بروور فى الفصل الذى عقده فى كتابه «الدراسات الأدبية المقارنة» حول الترجمة إلى كون الترجمة «توفر أهم قناة تتدفق عبرها التأثيرات بين الشعوب؛ ومن ثم فإن البحث فيها يمثل أهمية كبرى بالنسبة للباحث فى الأدب المقارن[11]. ويبدو لى أن دراسة الترجمة وفاعليتها فى عملية المثاقفة وتبادل التأثيرات بين ثقافات الشعوب هى من بين الأمور التى يجدر بنا الاعتناء بها فى الدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى، وبسبب النقص فى هذا النوع من الدراسات عوملت بعض الأحكام التى أطلقها بعض المقارنين العرب وكذلك بعض المستعربين بوصفها حقائق ثابتة. ولم يسأل النقاد العرب أنفسهم عن التأثير الفعلى لشعر **ت.س. إليوت على السياب**[12]، أو التأثير الحقيقى لشعر **سان جون بيرس على أدونيس**، واكتفى النقد العربى بتقديم إجابات مبتسرة على مثل هذه الأسئلة الأساسية الضرورية لتفسير عملية التلاقح الثقافى بين التجربة الشعرية العربية المعاصرة والتجارب الشعرية فى الغرب.

فى كتابه «حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر» يقول **كمال خير بك**: «إذا كان **السياب** قد توصل، فى تجربته الشعرية التى انقطعت فجأة بفعل موته المبكر، إلى اقتياد القصيدة العربية الحديثة حتى تخوم البنية الشعرية العملاقة لأستاذه الروحى والفنى **ت.س. إليوت**، فإن بالإمكان القول، مع ذلك، إنه قد ظل إلى حد ما حبيس التقنية البنائية النازعة نحو الكلاسيكية لهذا الشاعر الأنجلو ـ ساكسونى الكبير، الذى كان يصر على رفع القصيدة إلى مصاف البناء الدائرى المسرحى المتضمن نفس الملحمة[13]. ويقول عن تأثير **سان جون بيرس** على أدونيس: «ولكن فى حين تقدم قصيدة السياب «المكتملة» بنية دائرية مغلقة، تتجه قصيدة **أدونيس** نحو «الشمولية المنفتحة» للبناء «الأوقيانوسى» الذى نرى مايماثله عند **سان جون بيرس**، حيث نجد البناء السيمفونى، بدلا من أن تُقنى حركاته، يتبع التيارات الغنائية والثقافية للرؤيا الشعرية[14].

أين هو التأثير الفعلى لشعر **إليوت** على شعر **السياب أو تأثير شعر سان جون بيرس على شعر أدونيس**؟ الكاتب لايخبرنا، ونحن فى سياق ذلك لانعلم من هذه الملاحظات العامة سوى أن هناك تأثيراً غامضًا من نوع ما وشيئا مشتركا بين هذه التجارب الشعرية التى يمثل بها على عملية التأثير والتأثر. ولاأظن أن هذا يكفى لإضاءة الأثر الفعلى للشعر الأوروبى فى عملية تكون القصيدة العربية الحديثة وانبثاقها فى الأربعينيات. ولو بحثنا بصورة دقيقة عن **أثر إليوت فى شعر السياب أو أثر سان جون بيرس فى شعر أدونيس** أو أثر ترجمات مجلة «شعر» فى شعر الجيل الجديد الذى احتضنته «شعر» لوجدنا أن أثر لغة الترجمة كان أكبر من أثر القصائد الأصلية.

نحن لا ندرى بالفعل ما هى العوامل التى منعت النقاد العرب من تجلية هذا الأثر ودراسته فى القصيدة العربية المعاصرة. أهو الكسل أم التوهم بأن الذات القومية تنشرخ حين نعترف بأثر الآخر علينا؟ لعل السبب الحقيقى يعود إلى الأمرين معا. ولسوف يؤدى كل من الكسل والوهم إلى غياب القراءات التفصيلية الملموسة التى تضع يدها على العوامل الخارجية التى هيأت التربة لظهور الشعر العربى الجديد، وتفسر الأسباب الفعلية التى جعلت شعرنا العربى، الذى تأطر فى بنية كلاسيكية صارمة طيلة ألف وأربعمائة سنة وتزيد، ينفجر محطما بنيته الإيقاعية والشكلية والتصويرية.

لعل بعض الأبحاث التى سيكتبها الباحثون العرب فى الأدب المقارن مستقبلا تفسر بعض ما لم تفسره الدراسات العربية التى بحثت أثر الشعر الغربى فى الشعر العربى المعاصر من قبل.

لكن الملاحظة الأساسية التى أود أن أختم بها هى أن مكتبة الدراسات العربية المقارنة مازالت بحاجة ماسة إلى إضاءة كثيرٍ مما هو غامض فى العلاقة بين النص الشعرى العربى المعاصر والنصوص الشعرية الغربية التى قيض للشاعر العربى أن يطلع عليها ويقيم علاقة حميمة معها، إذ بدون هذه العلاقة الحميمة، دون الشعور بوجود نوع من القرابة، يصعب أن تتفاعل النصوص مع بعضها بعضاً، وسوف تكون النتيجة نصوصا شعرية من الدرجة الثانية ■.

الهوامش:

١ـ رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة: د. محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، شباط (١٩٨٧)، ص: ٣٦٣.

٢ـ المصدر السابق، ص ٣١٨.

٣ـ انظر: Edward w. Said, Culture and Imperialism, Chatto and Windus, London, 1993, p. 16.

٤ـ أنظر: Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post - Colonial Literatures, Routledge, London, 1994.

وانظر أيضًا: Ajaz Ahmad, In Theory: Classes, Nations, Literatures, Verso, London, 1992.

٥ـ انظر: إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، المقدمة.

٦ـ انظر: رينيه ويليك، مصدر سابق، ص: ٣٣١.

٧ـ انظر إدوارد سعيد، مصدر سابق، المقدمة.

٨- انظر رينيه ويليك، مصدر سابق، ص: ٣٣١.

٩- يحاول الأديب والباحث السوداني عبد الله الطيب إثبات تأثر ت. س. اليوت بالأدب العربي، بلبيد بن ربيعة وامرئ القيس، فيما يبدو بحثا عن مصادر إليوت العربية وردا على القول بتأثير إليوت في الشعر العربي المعاصر.

انظر تلخيصا لذلك في: س. موريه، الشعر العربي الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠: تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، د. ت.، ص: ٣١١ - ٣١٧. (وهذه الصفحات إضافة من المترجمين وليست من صلب كتاب موريه).

١٠- يرد س. موريه في كتابه «الشعر العربي الحديث...» سبب ظهور القصيدة العربية الجديدة إلى التأثر بالدراما الشكسبيرية دون أن يقدم أية أسانيد تاريخية أو نصية لاكتشافه هذا، وهو يقول: «ومع ذلك ينبغي ألا نغفل أثر شكسبير، أعظم كتاب الدراما الكلاسيكيين الإنجليز، فقد كان لشعره دور فعال - إن صح التعبير - في تمهيد الأرض، أمام تأثير إليوت وانتشاره لأن الدراما الشعرية عند شكسبير هي التي أغرت بعض الشعراء العرب بصياغة شكل شعري جديد، هو ما سمي باسم «الشعر الحر»، وهو الشكل الوحيد الذي أتاح لهم اقتباس التكنيكات المعقدة التي استخدمها ت. س. إليوت، والشعراء التصويريون».

المصدر السابق، ص: ٣١٨.

ويقول في موضع آخر من كتابه السابق: «ولما وجد هذا الشاعر [أي الشاعر العربي المعاصر] أن الشكل والمضمون في الشعر العربي الكلاسيكي أصبحا غير ملائمين لحياته الجديدة، اتجه إلى الأدب الغربي، فكشف له هذا الأدب عن خواء ثقافته الخاصة، وأمده بالشكل والمضمون الملائمين لروح العصر..» ص: ٣٢٠.

١١- انظر: S. S. Prawer, Comparative Literary Studies: An Introduction, Duckworth, London, 1973, P. 74.

١٢. يشير إحسان عباس إلى إصدار بدر شاكر السياب كتابا يضم عشرين قصيدة مترجمة عن الإنجليزية، ومن ضمنها قصائد لإليوت وستيويل ولوركا. ويرى عباس أنه قارن الترجمات بالأصل فوجد أن الترجمة يعوزها أحياناً قدر كبير من الفهم الدقيق للأصل.

انظر: إحسان عباس، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة السادسة، ١٩٩٢، ص: ١٧٣.

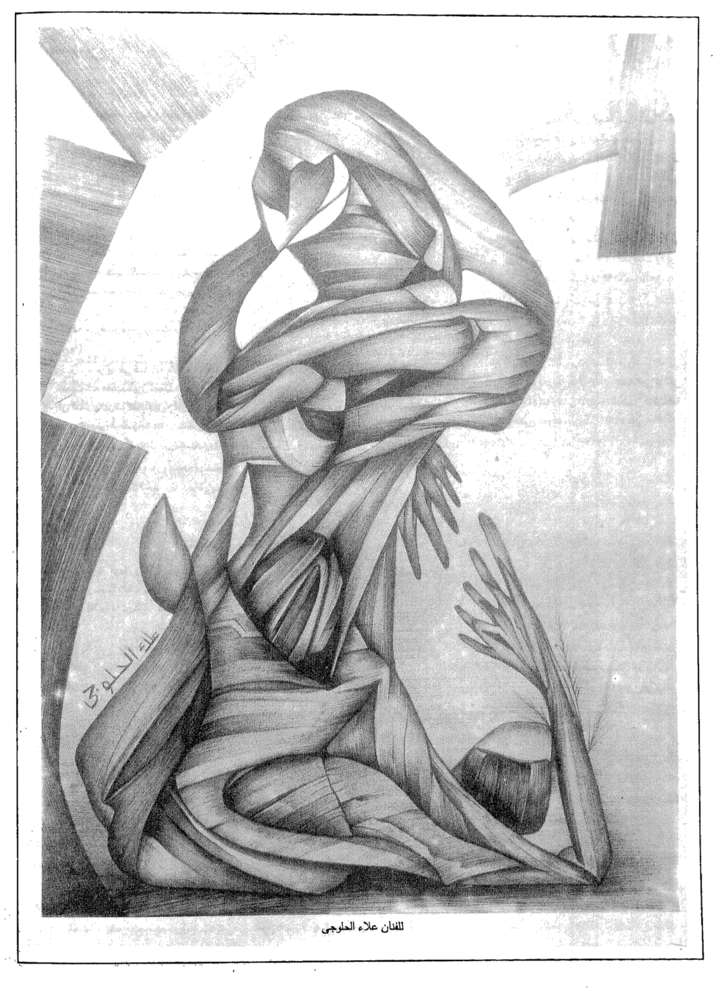
وهو يشير في موضوع آخر من الكتاب إلى أن السياب تأثر ستيويل ولوركا، ولم يتأثر كثيراً بإليوت.

المصدر السابق. ص ص: ١٨٣ - ١٩٥.

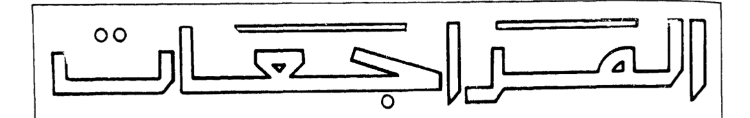
١٣- كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢، ص: ٣٦٨.

١٤ - المصدر السابق، ص: ٣٦٩.





للفنان علاء الحلوجى



١٢٢ السياب وقصيدة النثر، صبحى حديدى. ١٢٨ حجازى بين الغنائية والتحديث - (١) الرؤية والكلمات، ماجد السامرائى. (٢) الشعر والتحولات الاجتماعية، صلاح عدس. ١٣٨ أدونيس.. الميتافيزيائى - الشاعر، وائل غالى. ١٤٤ محمد عفيفى مطر والانحياز إلى الحداثة، أمجد ريان. ١٥٢ الإبداع الفنى المصادر، أشرف فرج أحمد. ١٦٠ التجربة الواقعية فى المسرح العربى، عبد الرحمن بن زيدان. ١٦٨ فى دلالة الشكل الأدبى، وليد منير. ١٧٦ جغرافيا الوهم وتاريخ الواقع، شاكر عبد الحميد. ١٨٦ البنى السردية، عبد الله رضوان. ٢٠٦ سعادة عوليس وقصيدة الحداثة العربية، مهدى بندق.

النقد العربى وأزمة الهوية



السياب وقصيدة النثر

صبحى حديدى

قأود فى البدء أن أوضح ثلاثة اعتبارات منهجية تسبق الافتراض المركزى فى هذه الورقة، والذى يقول بدور ملموس لعبة النص السيابى المتأخر فى تشجيع وتحصين الولادات المبكرة والنماذج الأولى من قصيدة النثر فى أواخر الخمسينيات ومطالع الستينيات.

الاعتبار الأول أن السياب لم يجرب قصيدة النثر، إذ اقتصرت تجربته الشعرية على العمود الخليلى ثم التفعيلة أو الشعر الحر حسب المصطلح الذى كان شائعاً آنذاك. ليس هذا فقط، بل يجب القول إن خياراته فى التنويع التفعيلى تقوم على هندسة إيقاعية عالية وصلدة ومحكمة بما يكفى لدفع أى لبس حول موقفه من تجارب الإبدال الوزنى لبحور محددة مثل المديد والمتدارك، هذه التجارب التى حاولت إشاعة مناخ من الارتباك الوزنى(١)، وخلخلة التربية الإيقاعية السائدة، فشكلت بهذا القدر أو ذاك عتبة على طريق الولادة غير العسيرة لقصيدة النثر.

الاعتبار الثانى أن موقف السياب من قصيدة النثر لم يكن غامضاً، وكان مناوئاً لها صراحة أو مواربة، كما نستدل من رسائله. ولدينا نص صريح واحد على الأقل جاء فى رسالة إلى أدونيس نشرتها مجلة «شعر» فى العدد ١٥، يعلق فيها السياب على قصيدة أدونيس «مرثية القرن الأول» (وهى بالمناسبة ليست قصيدة نثر بالمعنى والأعراف التى سادت فيما بعد، إذ يضمنها أدونيس ـ جرياً على عادته ـ بعض المقاطع المعتمدة على التفعيلة). يقول السياب:

> **أمس كنت عند جبرا. حدثنى عنكم كثيراً، وكانت شاعريتك الضخمة الحية وقصيدتك الأخيرة مدار الكثير من الحديث. كانت قصيدتك رائعة بما احتوته من صور، لا أكثر. ولكن هل غاية الشاعر أن يرى قراءه أنه قادر على الإتيان بمئات الصور؟ أين هذه القصيدة من «البعث**

والرماد، تلك القصيدة العظيمة التى ترى فيها الفكرة وهى تنمو وتتطور، والتى لاتستطيع أن تحذف منها مقطعاً دون أن تفقد القصيدة معناها. أما قصيدتك الأخيرة، فلو لم تبق منها سوى مقطع واحد، لما أحسست بنقص فيها. ليس هناك من نمو للمعنى وتطور له. مازلت، أيها الصديق، متأثرًا بالشعر الفرنسى الحديث أكثر من تأثرك بالشعر الإنجليزى الحديث، هذا الشعر العظيم، شعر إليوت وستويل ودلن توماس وأودن وسواهم».(٢)

الاعتبار الثالث أن محاولة استكشاف دور النص السيابى فى الولادات الأولى لقصيدة النثر لاتنطوى على حكم قيمة حول هذا الخيار فى الكتابة الشعرية، مثلما لاتشكل أى مسعى ذلك الخيار ومنحه «شهادة منشأ» جديدة تأتى هذه المرة من شاعر معلّم وعبقرية فذة صنعت القسمات الأبرز للحداثة الشعرية العربية. لقد حسمت الحياة هذه الحكاية فى المدى الراهن على الأقل، وينبغى ألا يدور أى نقاش جدى حول شرعية أو لاشرعية النثر كوسيط فى التعبير الشعرى، بل حول شعرياته كما هى على الأرض، فى النصوص وفى وضح النهار، غثة كانت أم سمينة.

الاعتبارات الثلاثة السابقة تعفى هذه الورقة من مشاق الخوض فى نقاش لايسمح به المقام، حول جذور وبدايات قصيدة النثر العربية. هل نرد تلك البدايات إلى الريحانى وجبران خليل جبران، أم إلى السور القصار وترجمة التوراة؟ هل نجد أصولها الأولى عند مى زيادة ورشيد نخلة ومنير الحسامى ومجموعة ألبير أديب وأورخان ميسّر وعلى الناصر، أم نجدها عند ثريا ملحس وتوفيق صايغ ومحمد الماغوط، ثم أنسى الحاج وأدونيس وشوقى أبو شقرا؟ مادور نصوص رامبو وبودلير وسان جون بيرس، ثم كتاب سوزان برنار «قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا»(٣) الذى تحول منذ أواخر الخمسينيات إلى إنجيل نظرى لكتّاب قصيدة النثر، ولمجموعة مجلة «شعر» على وجه الخصوص؟ يكفى القول هنا إننى أنضوى تماماً فى التشخيص التاريخى والفنى الذى قدمته الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسى حول هذه المسألة، فى عملها الموسوعى الممتاز «اتجاهات وحركات فى الشعر العربى الحديث»(٤)، والذى صدر بالإنجليزية عام ١٩٧٧. أى، باختصار شديد، أن قصيدة النثر المكتوبة بالعربية ليست نتاج تجريب طويل فى الشكل الشعرى كما قال أنسى الحاج وأدونيس، وجميع الأشكال التى تستخدم الوسيط النثرى فى التعبير الشعرى بالعربية بدت (إذ ليس هذا هو حالها اليوم) نتيجة مباشرة للتأثيرات الغربية أكثر من كونها تطوراً تدريجيًا ومحتومًا. الشعر الحر، شعر التفعيلة، هو وحده الذى يمكن اعتباره، بهذه الدرجة أو تلك من الدقة، نتاج التجريب المتواصل فى الشكل الشعرى.



السيّاب

*

إنها ليست نتاج تجريب طويل، ولكنها يمكن أن تكون بعض تجليات وإرهاصات التجريب الأحدث عهداً، أو لعلها لايمكن إلا أن تكون كذلك إذا أخذنا بعين الاعتبار العوامل السوسيو- أدبية التى تكتنف أية ثورة أدبية أو أية ولادات أسلوبية وتعبيرية كبرى. بهذا المعنى يكون بدر شاكر السياب أحد الآباء الكبار الذين مهّدوا الأرض الوعرة لحركة تجديد معمّقة وراديكالية فى السائد الشعرى، وشقوا الطريق العام الأصعب الذى ستتفرع عنه مسالك فرعية عديدة اقتفاها من اختاروا التعبير الشعرى بالنثر، مثلما اقتفاها من حوّل المسلك إلى درب يفضى من جديد إلى الطريق العام ويتابع شقة حيث انقطع أو توقّف أو ضاق، وأذكر هنا مشروع محمود درويش الشعرى بصفة خاصة.

ولسوف أحاول استكشاف هذه العلاقة، التى أراها مباشرة تماماً حتى إذا كان التاريخ الأدبى للخمسينيات وأواسط الستينيات لايسجّلها على نحو مباشر، فى مستويين:

الأول هو مستوى خطوط المضامين والموضوعات التى طرأت على نصوص روّاد الشعر الحّر بسبب من هذه الانعطافة السياسية - الاجتماعية أو تلك، أو الخيارات الجمالية - الفكرية النابعة من هذا الموقف الفلسفى الحداثى أو ذاك. وهنا أيضًا لن تخوض هذه الورقة فى نقاش لم يعد فيه من زيادة لمستزيد، وتكفى الإشارة إلى أن تعاقب الاستقلالات ونكبة ١٩٤٨ وإعلان قيام الدولة العبرية وتأميم قناة السويس والعدوان الثلاثى وصعود البرامج السياسية للبرجوازية الصغيرة كانت كفيلة بإحداث ارتجاج عميق فى الوجدان العربى وجّبت كثيراً مما كان قبلها من شخصية سيكولوجية عامة كانت الذائقة الجمالية جزءاً منها. روّاد قصيدة النثر لم يكونوا خارج هذا المخاض، ولم يكن بوسعهم أن يكونوا خارجه حتى حين مالوا إلى التعبير عنه على طريقتهم. لنقرأ مايقوله أنسى الحاج فى مقدّمته لمجموعة «لن»:

بين القارئ الرجعي والشاعر الرجعي حلف مصيري. هناك إنسان عربي غالب يرفض النهضة والتحرر النفسي والفكري من الاهتراء والعفن، وإنسان عربي أقلية يرفض الرجعة والخمول والتعصب الديني والعنصري، ويجد نفسه بين محيطيه غريبًا، مقاتلا، ضحية الإرهاب وسيطرة الجهل وغوغائية النخبة والرعاع على السواء. لدى هذا التشبث بالتراث الرسمي ووسط نار الرجعة المندلعة، الصارخة، الضارية في البلاد العربية والمدارس العربية والكتاب العرب، أمام أمواج السم التي تغرق كل محاولة خروج، وتكسر كل محاولة لكسر هذه الأطواق العريقة الجذور في السخف، وأمام بعث روح التعصب والانغلاق بعثا منظماً شاملا، هل يمكن لمحاولة أدبية طرية أن تتنفس؟ إنني أجيب: كلا. إن أمام هذه المحاولة إمكانين، فإما الاختناق وإما الجنون(٦).

وباستثناء النبرة المشبوبة في لغة أنسي، بمقدورنا العثور على هذا التشخيص الاحتجاجي لدى عشرات الأدباء العرب (والشعراء تحديداً) في الفترة الزمنية إياها. بدر شاكر السياب، وفي بيروت خلال «خميس مجلة شعر»، وصف علاقة الشعر بمتغيرات الشارع العربي على النحو التالي:

لو أردت أن أتمثل الشاعر الحديث، لما وجدت أقرب إلى صورته من الصورة التي انطبعت في ذهني للقديس يوحنا، وقد افترست عينيه رؤياه، وهو يبصر الخطايا السبع تطبق على العالم كأنها أخطبوط هائل(...) وقد حاول الشاعر، مرة تلو المرة، أن يتملص من الواجب الضخم الملقى على كتفيه: تفسير العالم وتغييره. ولكنها محاولات لم يكتب لها ولن يكتب لها أن تنجح وأن تستمر، فتهاوت مدارس وحركات شعرية بأكملها، غير مخلفة سوى شاعر هنا وشاعر هناك، لعل لهما من القيمة التاريخية أكثر مما لهما من القيمة الفنية. (...)

إننا نعيش في عالم قاتم كأنه الكابوس المرعب. وإذا كان الشعر انعكاسًا من الحياة، فلابد من أن يكون قاتمًا مرعبًا، لأنه يكشف للروح أذرع الأخطبوط الهائل من الخطايا السبع، الذي يطبق عليها ويوشك أن يخنقها. ولكن مادامت الحياة مستمرة، فإن الأمل في الخلاص باق مع الحياة. إنه الأمل في أن تستيقظ الروح. وهذا مايحاوله الشعر الحديث)(٧).

تلك كانت حقبة الهزات الكبرى والتجديدات الأكثر عمقاً حين «يتطلب العصر صورته، كما عبر إزرا باوند، وحين يقع على عاتق الشعر جسر الهوة بين اللغة اليومية وشعرياتها، وبين «الشعر» وانقلابات النفس.. الإنسانية حتى «المأساة المنثورة» بالمعنى الهيجلي. لقد توجب على القديس **يوحنا** أن يبصر الخطايا السبع في اللغة الطبيعية لعالم الكابوس وأفراد ومفردات عالم الكابوس، وهي مختلفة تمامًا عن أية «لغة طبيعية» في أية بلاغة غير طبيعية. وتلك كانت أخطر عتبات مايمكن اعتباره «تسوية تاريخية» بين الوزن والنثر في التعبير الشعري: تسوية بمعنى التفاعل التبادلي بين الوسيطين، وتاريخية بمعنى وجودها في سياق ثورة شعرية جذرية يشهدها مجتمع (وذائقة جمالية) في حالة عالية من الترقب والتعطش للجديد. في هذه الفترة كتب السياب رائعته «مدينة بلا مطر» التي يتخيل في مقطعها ماقبل الأخير نشيد أطفال بابل وهم يحملون القرابين لعشتار:

قبور إخوتنا تناديناً

وتبحث عنك أيدينا

لأن الخوف ملء قلوبنا، ورياح آذار

تهز مهودنا فنخاف. والأصوات تدعونا.

جياع نحن مرتجفون في الظلمة

ونبحث عن يد في الليل تطعمنا، تغطينا،

تشد عيوننا المتلفتات بزندها العاري.

ونبحث عنك في الظلماء، عن ثديين، عن حلمه

فيامن صدرها الأفق الكبير وثديها الغيمه

سمعت نشيجنا ورأيت كيف نموت.. فاسقينا!

نموت، وأنت ـ واأسفاه ـ قاسية بلا رحمه

وفي الفترة ذاتها كتب **أنسي الحاج** قصيدته «فصل في الجلد» التي يقول في مطلعها:

فليذهب ملكوت القشعريرة. أبا الهول! أبا الهول! خذ صمتي، امتحني. يسوع

ديكك لايصيح

ديكك لايصيح

يسوع!

ديكك لايصيح.

ريش بسحرك تنديمه، أعتق لسانه، نجه

يسوع أنقذ نفسك إني

أرضع

ريق التماسيح.

كما كتب **محمد الماغوط** قصيدته المعروفة «أغنية لباب توما» التي يقول في ختامها:

أشتهي أن أقبل طفلا صغيرا في باب توما

ومن شفتيه الورديتين،

تنبعث رائحة الثدى الذي أرضعه،

فأنا مازلت وحيداً وقاسياً

أنا غريب يا أمي.

والمسألة هنا ليست من تأثر بمن، بل هي حقيقة أن مضامين هذه القصائد تخرج من مشكاة واحدة، ولكنها تتباين في:

* الوسيط (وهو هنا التفعيلة أو النثر)، إذ فى حين يعتمد **السّياب** على جوازات بحر الوافر (مفاعيلن) وهندسة عدد التفعيلات وفق الشحنة الإنشادية فى السطر الشعرى، فإن **الحاج** يعتمد على التكرار الإيقاعى لعبارة «**ديكك لايصيح**»، وتنويع الخطاب التكرارى بين «أبا الهول! أبا الهول!/ يسوع! يسوع!»، فضلا عن التحريك المقصود لأواخر الكلمات فى السطر الأول (الطويل على غير عادة نصوص **الحاج** غير المكتوبة بطريقة التدوير)، أما **الماغوط** فيلجأ إلى التنغيم بين الحّدة والثقل (العلاقة النغمية بين الحروف الأخيرة فى نهايات السطور والحروف الأولى فى بداياتها) وبين نَفس التمّوج الذى يفعل الصوت وحال التّموج الذى يقيم اتصال الأجزاء لكى تقتبس مصطلحات الشيخ الرئيس **ابن سينا**، والذى يدفعنا إلى درجة ما من التنّبه النغمى والنّبر، كما يبلغ درجة البناء الوزنى الجزئى فى «أشتهى أن أقّبل طفلا صغيرا».

* طرائق التوجه إلى العنصر الخارجى، ففى حين يذهب بها **السيّاب** إلى التضرّع والتعّبد والإنشاد الغنائى الرفيع الذى ينهض على ضمير الجماعة ويكاد يطمس ملامح الأنا لصالح الأنا الجمْعى، يعتمد **الحاج** على المزج بين التّهكم الخفى، أو المعلن بحيادية إبهامية مقصودة، والتوّسل بالسخرية السوداء، أما **الماغوط** فيتضرّع بدوره ولكنه يسبغ على حالة التوّجه الخارجى سياقا داخليًا ذاتياً من التوّجع الرومانتيكى والشكوى.

* طبيعة العنصر الخارجى كموضوع نداء، فهو عند **السيّاب** عشتار الكونية، الإلهة ـ الأم الرامزة إلى الخصب والنماء، والملجأ الجسدى والروحى. ومكمن الأمل واليأس، الرأفة والقسوة؛ وهو عند **الحاج** المسيح/ أبو الهول (اسم العلم واسم الدلالة فى آن معًا)، واهب النجاة والمحتاج إليها، الصامت الحاجب للفجر، المهدد بالكائن المتحرر من القشعريرة؛ وهو عند **الماغوط** الأم الطبيعية، المرضعة، والثدى، والاستعارة الممتدة من **باب توما إلى الطفل**، مروراً بقسوة الوحدة والغربة. والرضاعة هنا قاسم مشترك فى التجسيد الفيزيائى لموضوع التوّجه: من الثدى والحلمة عند **السيّاب والماغوط**، ومن ريق التماسيح عند **الحاج**.

* التنويع فى أصوات التوّجه وإنشاء ضمير السرد فى النص، بين المخاطب المفرد/ المتكلم بالجمع عند **السيّاب**، والمخاطب/ المتكلم بالمفرد عند **الحاج والماغوط**. وهذا التنويع ينطوى على مغزى فلسفى وسياسى خاص، حين نسترجع جدالات الخمسينيات لـ ـ الوجودية والالتزام والذات...

وإذ يضع المؤرخ الأدبى فى الحسبان الاختلاف فى قوّة علاقة هذه النصوص بالذائقة الأدبية السائدة آنذاك، إذ من الواضح أن نص **السياب** وفق هذا المعيار تحديداً كان يتفّوق على نصّى الحاج **والماغوط**، فإنه لايستطيع إلاّ ملاحظة النقاط التالية:

١ـ أن هذه النصوص تمّثل قطعًا جذرياً صريحاً مع لغة وتقنيات ومضامين النماذج الكلاسيكية والرومانتيكية والخطابية.

٢ـ أنها تحّقق، بطرق مختلفة، درجة متقدمة من الخطاب الأسطورى والتأملى والوجودى المختلف تماماً عن السائد التقليدى والقومى والطبقى.

٣ـ أن نّص **السياب** يضفى حصانة فنّية وفكرية منطقية على نصّ **الحاج والماغوط** لأنه يتعايش معهما فى الزمان وفى المضمون والهّم والموقف الوجودى، ويؤّمن له ولهما هذا القدر أو ذاك من التغطية، الأمر الذى لاينفى التوّتر المباشر وغير المباشر بين الوسيطين المستخدمين ولايبلغ بهما حّد إعلان الإلغاء والإلغاء المضاد.

*

ذلك يقودنا إلى المستوى الثانى، أى ضغط خطوط المضامين على الشكل الهيكلى والبلاغى للقصيدة، بحيث لاح مراراً أن الشكل لايستطيع احتواء المضمون إلاّ إذا خضع لتحوّلات مورفولوجية وتكوينية جوهرية. وتجارب عشرات الشعراء الرواد فى معظم البلدان العربية عكست على نحو متنوع وغنى الضغوطات الهائلة التى خضع لها شكل شعرى كان أصلا «يسير إلى تحوّل محتوم منذ مطلع القرن، كما تقول **الجيوسى**[٥]، وإن كان قد بلغ طوراً دراميًا مع قصيدة **نازك الملائكة** «الكوليرا» وقصيدة **السياب** «هل كان حبّا» اللتين ظهرتا عام ١٩٤٧.

ونحن نقرأ **للسيّاب** موقفاً واضحاً مبكرًا (يعود إلى عام ١٩٥٤) ـ من مسألة العلاقة بين الشكل والمضمون، إذ يقول:

> إن الشعر الحر أكثر من اختلاف فى عدد التفعيلات المتشابهة بين بيت وآخر. إنه بناء فّنى جديد، واتجاه واقعى جديد، جاء ليسحق الميوعة الرومانتيكية وأدب الأبراج العاجية وجمود الكلاسيكية. كما جاء ليسحق الشعر الخطابى الذى اعتاد السياسيون والاجتماعيون الكتابة به[٨].

والحق أن **أنسى الحاج**، فى مقدمته المشار إليها، لايطالب بشىء يتجاوز جوهرياً ما طالب به واشتغل عليه **السيّاب** وعشرات سواه من روّاد الشعر الحر آنذاك، بل إن **الحاج** لايترك أدنى ظّل للشك فى دور هؤلاء حين يتصل الأمر بالدفاع عن أهمية النثر بما هو عليه. يقول **الحاج** فى مقّدمة «لن»:

> النثر وارتفاع مستواه كان عندنا التمهيد المباشر [لولادة قصيدة النثر]. ومما ساعد أيضًا ضعف الشعر التقليدى وانحطاطه، والإحساس بعالم متغّير يفرض موقفاً آخر، الموقف الذى يفرض الشكل على الشاعر. ثم هناك الوزن الحّر، القائم على مبدأ التفعيلة لا البيت، الذى عمل منذ عشر سنين على زيادة تقريب الشعر من النثر، ونلاحظ هذه الظاهرة بقّوة عند جميع الشعراء العرب الشيوعيين والواقعيين، الذين اقتربوا من النثر لا فى أسلوبهم ولغتهم فحسب بل فى الجّو والأداء، بينما نلاحظ عند فئة

أخرى هى فئة شعراء «المستوى» اقتراباً من النثر على صعيد تبسيط الجملة والتركيب والمفردة (ص ١٧).

والحاج على حق تماماً، وتجربة **السياب** تزوّدنا بالكثير من البراهين على صلة الرحم بين النماذج الأولى من قصيدة النثر والتجديدات الحداثية الجوهرية التى أدخلها **السياب** على الشعر العربى قبيل قصيدة **محمد الماغوط** «النبيذ المّر» التى تعّد أنضج نماذج قصيدة النثر فى تلك المرحلة، وقبيل التنظير المشبوب والرسولى الذى تولّته مجلة «شعر» دفاعًا عن هذا الخيار فى الكتابة. وسأشير إلى ثلاثة أصعدة:

١ـ على صعيد اللغة الشعرية كان **السياب** أبرز من حقق درجة عالية من التوازى المدهش بين المستوى السطحى للغة، أى الحركة الصرفة للكلمات ضمن نسق محدد، وذلك المستوى الداخلى الخاص من الإحساس الغامض والمألوف فى آن معًا بوجود رسالة دلالية مستترة أو خفية سواء فى المفردة الواحدة أو فى أنماط تجاور عدد من المفردات. فى «أنشودة المطر» على سبيل المثال، نستطيع رصد هذا التأثير الخاص فى الأمثلة التالية:

أ ـ «كأنما تنبُض فى غَوْريهما النجوم» حيث تقوم مفردة «غوريهما» بما يشبه النقلة الحادة والقطع المباغت عن الحركة العامة للسطور السابقة، سواء لجهة المعنى الدلالى الخاص للغور، أو اقترانه بالعينين وبصيغة المثّنى التى يمكن أن تشمل الشرفتين أيضاً.

ب ـ التجاورات غير المألوفة، ولكن تلك التى نسارع إلى قبولها كما أعتقد، فى «ارتعاشة الخريف»، «فتستفيق ملء روحى رعشة البكاء»، «نشوة وحشية تعانق السماء»، «يذّخر الرعود، ويخزن البروق فى السهول والجبال»، «فض عنها ختمها الرجال».

ج ـ الجملة المنطوية على شحنة مفاجأة عالية الإيحاء بذاتها أو مولّدة لسلسلة إيحاءات، مثل:

أتعلمين أىّ حزن يبعثُ المطر؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟

وكيف يشعر الوحيدُ فيه بالضياع؟

بلا انتهاء ـ كالدم المراق، كالجياع

حين تبدأ المفاجأة من ارتباط المطر بالحزن فى صيغة المفرد المخاطب المؤنث، ثم اقتران المزاريب بالنشيج والمطر بالوحدة والضياع، وفتح منظور الإيحاء ليشمل علاقة المطر ـ الدم المراق ـ الجياع. أو

وكل عام حين يعشب الثرى نجوع

ما مّر عام والعراق ليس فيه جوعْ

حيث علاقة النفى المباغتة بين إعشاب الثرى وانتشار الجوع فى دورة ثابتة وسنوية، وحيث التأكيد القاطع الرهيب: ما مّر عام على العراق بغير جوع.

د ـ الهندسة المتغايرة لتكرار بعض المفردات مثل «مطر» و«كل»، و«أكاد» وأدوات التشبيه والسؤال.

٢ـ على صعيد انقسام معجم القصيدة إلى تراكيب شعرية وأخرى نثرية (وهو التقسيم الذى لايمكن إلا أن يكون شكليًا) يصعب للغاية العثور فى النماذج الأنضج من قصائد السياب الأساسية منذ أواسط الخمسينيات على الخط الفاصل بين تركيب نثرى يصّرح وتركيب شعرى يوحى، بين جملة نثرية يشطبها المعنى فور أدائها له، وبين أخرى شعرية تتنامى بفعل ماتصنعه من إيحاءات وأحاسيس. قصيدة «مرحى غيلان» نموذج على هذا الاندماج بين التركيبين، وبين التصريح المباشر والإيحاء الاستعارى الكثيف:

ـ «بابا.. بابا..»

ينساب صوتك فى الظلام، إلىّ، كالمطر الغزير،

ينساب من خلل النعاس وأنت ترقد فى السرير

من أىّ رؤيا جاء؟ اىّ سماوةٍ؟ أىّ انطلاق:

... وأظلّ أسبح فى رشاش منه، أسبح فى عبير.

فكأن أوديةَ العراق

فتحتْ نوافذَ من رؤاك على سهادى: كُل وادٍ

وهبته عشتارُ الأزاهر والثمار. كأن روحى

فى تربة الظلماء حبةُ حنطة وصداكَ ماء.

أعلنت بعثى يا سماء.

هذا خلودى فى الحياة تكنُّ معناه الدماء

وإذا كانت اللغة منبسطة على مساحة عريضة من أقصى التنويعات فى طاقتها الدلالية (والتى تبدأ من الكليشيه واليومى ولاتنتهى عند النحت الساحر لمعجم فردى بالغ الخصوصية، فإن المعانى تخترق السطوح إلى أغوار عميقة وأخرى أعمق، قبل بلوغ الأغوار الأشد عمقًا حيث تتوالد الموسيقى ويصاغ البيان الشعرى النهائى الأعلى. والمعنى هنا يتدفق فى انسياب سريع حار تارة، وفى تقطيع بطيء أقرب إلى اللقطة المقّربة طوراً؛ فى رؤى تجريدية (**أسبح فى رشاش منه، فتحت نوافذ من رؤاك على سهادى**) أو فى حلقات توسيع تلك الرؤى إلى تبادلاتها الدلالية الخام (العلاقة بين السباحة والرشاش، وبين الفتح كفعل والنوافذ كموضوع للفعل وللسهاد كحالة ناجمة عن الطرفين السابقين ومستقلة عنهما فى آن).

٣ـ على صعيد الإيقاع كان **السياب** دائب البحث عن تطبيقات وتنويعات شتّى لحركة التفعيلة الواحدة أو التفعيلات ذات المقاطع المتساوية، كما فى «جيكور أمى» حيث يجّرب الخفيف والرمل والهزج، وفى «مدينة بلا مطر» حيث يدخل مفاعيلن على بحر الوافر. وإذا كان المزج بين البحور ليس جديدًا على الشعر العربى، إذ بوسعنا العثور عليه عند **ابن دريد** فى القرن الرابع الهجرى [٩]، إلا أن اجتهاد **السياب** فى ذلك اكتسب دينامية خاصة لأنه ارتبط على نحو وثيق بالوحدة العضوية بين المحتوى والشكل فى القصيدة من جهة، ولاح أنه يمّد التراكيب النثرية بطاقة إيقاعية تعددية من جهة ثانية.

والتسوية التاريخية، تتجلى هنا فى قطبين جدليين: توظيف **السّياب** للتفعيلات والبحور الممزوجة وفق هندسة تجديدية

بارعـة ولكنهـا تظل «تقليـدية»، ونسـقـيـة وتخطيطيـة بمعنى أو بآخـر، وإطلاق هذه التوظيفات فى حقل عريض من الخيارات التعبيرية (الحوارية، الإنشادية، السردية) والخطابية (الكلام والتراكيب النثرية أساساً). المعنى السّيابى قابل للإدراك المباشر، ولكنه فى الآن ذاته مشـحـون بطاقة رفيعـة على تغريب ذلك المباشر وزّجه فى شبكات دلالية وإيحائية وشعورية عالية تجعله فى حالة دائبة من الشّد والجذب بين «الشعرى» و«الكلامى»، بين الرمزى التصويرى والحسّى الانعكاسى، بين التـخـيـيلى الغنائى والتـخـيـيلى الذهنى، وبين الأسطورى والواقعى.

*

وإذا كانت هذه العوامل غير كفيلة بشق الطريق أمام قصيدة النثر، فإن من الصعب أن نتـخـيّـل نصـوص رامـبـو وبودليـر ومالارميه وسان جون بيرس وهى تقوم وحـدها بذلك الاسـتـقـلاب السـحـرى وتلك الولادة العجيبة خارج الرحم، أى رحم. ومن العبث الحديث عن ثورة شعرية فى الشكل والمحتوى استناداً إلى حفنة بيانات شعرية وتنظيرية اختـزلت أو أساءت قراءة كـتـاب واحد وحيد (كتاب سوزان برنار)، هو فى الأصل اختزال لظاهرة بالغة التعقيد شملت قـامـات شـعـرية فـذة من أمـثـال بودليـر ورامبو. وقصيدة النثر الفرنسية ذاتها كانت مشـروع نوع Genre داخل سـيـاق جـمـالى وتاريخى أعرض كما بيّن جوناثان مونرو [(١٠)]. وفى انسجـامـهـا مع كـثـافـة أغراضـهـا وتضامّ شكلها، برهنت قصيدة النثر الفرنسية خلال تاريخـهـا القصيـر نسبيًا على انشغال فائق بالعالم النثرى للموضوعات المادية فى الحياة اليومية. وفى انسجامها مع التوّتر الذى يلمّح إليه اسمها، مالت إلى إلزام نفسها - على نحـو مـبـاشـر وغـيـر مـبـاشـر- ليس فـقط بالصـراعـات الجـارية داخل النوع الأدبى بالمعنى الإجـمـالى الضّـيق، بل أيضـًا بالصراعات السياسية الأكثر جلاء فى حقلى الجنس Gender والطبقة.

والحديث عن «محتوى شكل قصيدة النثر الفـرنسـيـة» ثم «شكل» تلك القـصـيـدة كـان ينطوى على عملية قلب جدلية يكون فيـهـا الشكل حاملا للرسائل الأيديولوجية الخاصة به وبالعـصـر إجـمـالا. لقـد ظلت النظرية رمـادية، خـصـوصـاً حين تلقـفـهـا الشـعـراء العرب الذين اختاروا التعبير بالنثر ورأوا فى هذا الخيار بديلا عن الوزن ومعركة إسقاط لعرشه المكين، وحين أغـفلوا جـانـب الجـدل والمساومـة التـاريخـيـة - الأنواعيـة فـى لقـاء الشـعـر والوزن والشـعـر والنثـر. النصـوص، بالمقـابل، عـرفـت مـشـاق الاخـضـرار لأن أصحابها تعايشوا مع حركات تجديد أصيلة ونهلوا منها فى وعيهم أو فى اللاوعى، وليس فى ذلك مـايعـيـبـهـم، وليس فى عكسـه مايمنحـهم فضيلة التغريد خارج أى سرب. وكاتب هذه السطور بين هؤلاء الذين يأسفون لتـدمـيـر الطاقـة العروضـيـة العربيـة، التى لاتحتاج للبرهنة على ثرائها المدهش سوى إلى تذكر حقيقة بسيطة بليغة وهى أن بحور الخليل تحـتـمـل ثمـانين تنويعًا على الأقل. ولهذا فإن الشاعر الذى اختار الوسيط النثرى مطالب بأكـثـر مما يطالب به من يواصلون التجريب فى هذا التراث الإيقاعى العريق. لقـد أريد لقـصـيـدة النثـر العربيـة أن تكون ظاهرة واحدة أحادية فى حين أنها متعددة، مركبة، وجدلية. والنقد الابتدائى، التبشيرى والمشبوب والتلفيقى، الذى تناول قصيدة النثر فى أواخـر الخـمـسـينيـات ومـعظم العـقـدين التاليين حوّل الشكل الجديد إلى عتمة دامسة شاسعة بلا قسمات أو ملامح يسبح فيه الجميع على غـيـر هدى ودونما عـلامـات فـارقـة. وينبـغى تسليط الضـوء، والمزيد من الضـوء، لتبديد هذه العتمة مرّة وإلى الأبد.

ولكن، ليس بغير دلالة كبيرة أن واحدة من أجمل قصائد محمد الماغوط هى تلك التى يرثى فيها السياب، ويقول:

يازميل الحرمان والتسكع
حزنى طويل كشجر الحور
لأنى لست ممّدداً إلى جوارك
ولكنى قد أحل ضيفاً عليك
فى أية لحظة
موشحاً بكفنى الأبيض كالنساء المغربيات
لاتضع سراجاً على قبرك
سأهتدى إليه
كما يهتدى السكّير إلى زجاجته
والرضيع إلى ثديه. ■

هوامش:

(١): يمكن الرجوع بهذا الصدد إلى الدراسة الممتازة «البنية الإيقاعية الجديدة للشعر العربى»، التى نشرها الباحث المغربى أحمد المعداوى فى مجلة «الوحدة»، العدد ٨٢ - ٨٣، آب (أغسطس) ١٩٩١. وكذلك أبحاث كما ل أبو ديب وكمال خير بك ومحمد بنيس حول التفصيل ذاته.

(٢): «شعر» العدد ١٥، ١٩٦٠، ص ١٤٦.

(٣) Suzanne Bernard: Le Poéme en prose de Baudelaire Jusqà nos jours, Nizet, Paris 1958

(٤): Trends and Movements in Modern Arabic Poetry, E. J. Brill, Leiden 1977

(٥) الجيوسى: «الشعر العربى المعاصر، تطوره ومستقبله»، مجلة «عالم الفكر»، العدد ٢، ١٩٧٣.

(٦): أنسى الحاج، «لن»، دار الجديد، بيروت ١٩٩٤، (الطبعة الثالثة).

(٧): مجلة «شعر» العدد ٣، ١٩٥٧، ص.ص. ١١١ - ١١٢

(٨): مجلة «الآداب»، حزيران (يونيو) ١٩٥٤، ص ٦٩.

(٩): وفى «وفيات الأعيان» ينسب ابن خلكان إلى أبى العلاء المعّرى مقطوعة من ست عشرة تفعيلة تعتمد تدوير السطور. وفى كتابه «الإيقاع فى الشعر العربى» يورد مصطفى جمال الدين مقطوعة بند لعبد الرؤوف الجد حفصى (من شعراء القرن الحادى عشر الهجرى) يقول فيها:

روى الفتح عن النصر
وعن طلعته الغراء يروى البدر فى منتصف الشهر
فيامولاى أرجوك لذنب أثقل الظهر
فما لى عمل أرجو به الفوز لدى الحشر
سوى حبك مع حب فتى وأساك بالنفس
وأعطاك يد الطائع فى حالتى الإسرار والجهر
فكم جرد فى نصرك يا خير النبيين حساما
وانظر المعداوى، مرجع سبق ذكره.

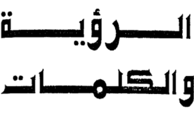
(١٠) Jonathan Monroe A Poverty of Objects: The Prose poem and the politics of Genre. Cornell University: Press, 1987.

وانظر ترجمتنا لبعض المقاطع من هذا الكتاب فى «فراديس»، ٦/٧، نوفمبر ١٩٩٣.

النقد العربى  وأزمة الهوية

حجازى بين الغنائية والتحديث

(1)



ماجد السمرائى

قد ربما نستطيع أن نضع لهذه القراءة لمجموعة الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى: «أشجار الأسمنت» عنواناً آخر، يقترحه هو نفسه لقراءة شعره - وقد جاء فى معرض كلامه على «الرؤية والتجربة» عنده. هذا العنوان هو: «الكون والكلمات». فمن الكون - كما قال - يتعلّم الأسماء، والأسماء تعلّمه رؤية الكون من جديد[1]. يجد قارئ «أشجار الأسمنت» نفسه أمام عمل شعرى ينبثق عن سؤالين:

- سؤال السبب (وهو: لماذا يكتب الشاعر عمله هذا بمثل هذه الروح المغتربة فى المكان، والنازعة إلى المكان - بروحه الأولى؟)

- وسؤال الكيفية (وهو: على أى نحو قال الشاعر ماقاله فى مثل هذه «التجربة» التى تستجمع نفسها فى «الكون والكلمات»؟)

فإذا وجدنا السؤال الأول منهما - أو جوابه - يحيلنا إلى البحث فى علاقة «الأثر» (الأدبى) بصاحبه، ويذهب بنا فى استقصاء ماهنالك من «فعالية ذاتية» فى هذه العلاقة... فإن السؤال الآخر يدعونا إلى تركيز البحث فى «ظاهرة الكتابة» نفسها - بما تحمل من ملامح أسلوبية.

وإذا كان «تعيين النص» أو «موضعته» على هذا النحو سبيلنا إلى «تأويله»، فإننا يمكن أن نقوم، من خلال ذلك، بربط جدلى لظاهر النّص بباطنه - وهنا يكون البحث فى «أصل التكون» - أو «عناصره» - من خلال

«الباعث - الباث» للأثر، المحرك للعناصر الشعرية: مكوّناً لها / ومتكوّناً بها..

فالتطور الذى أصاب التجربة الشعرية للشاعر (موقفيًا وشعريًا) تظهره هذه «المجموعة»، وتجلوه أكثر من سابقاتها - وهو تطور «لحق طبيعة المثير - كما يحدده بنفسه، مؤكداً: أن الأفكار والتصورات المجردة صارت تلهمه بذات القدر الذى تلهمه فيه الامتحانات والخبرات الحسية والعاطفية.[٢] فهو بحسب رؤية **جمال بن الشيخ** - «شاعر لايفرض رؤية شعرية، وإنما يكتشف شعرية الوجود»، أما «عمله» فهو - كما يحدده بنفسه - فـ «يتلخص فى اكتشاف اللحظات الشعرية التى تبرق فى وجود الإنسان ثم تولى هاربة»، مكتشفاً، بذلك ومن خلال ذلك: «الخيوط السرية التى تمتد فجأة بين مشاهد وأصوات وأحلام وأزمنة تفرّ من أسر المنطق وتتقاطع».. ولها / ومن خلالها يحس «طعم الاندماج الشامل بالكون.»[٣]. فهو.. كما يرى نفسه فى مرآة تجربته الشعرية - شاعر يصحو «على النهايات.. لأصرخ وأعترض، وأحاول أن أقبض على شئ مما مرّ ولن يعود أبداً أواجه الفقدان بخلق جديد»[٤] .. وهذا هو «مفتاح» قراءته فى مجموعته هذه - وهو، أيضاً، مصدر الإحساس بالفاجع والمأساوى عنده.. وهو، أساساً وجوهراً: «حس بالزمن يلهبه تمثل الموت، والتجاء إلى الآخر سرعان ماينتهى إلى الوحشة.»[٥].

ومن خلال هذا وعنه يتكون «مشهد»، وينبثق «موقف»:

- المشهد مكانى، يمثل/ وتنعكس من خلاله «رؤية الشاعر» للعالم. فنحن هنا فى مواجهة مايمكن أن ندعوه «اغترابا» ذاتياً، فى المكان / وعن المكان - وهى ظاهرة تفرض على «اللغة» (لغة الشاعر) مكتسباتها، وتقدم «محتواها الثقافى» فى مستوى التعبير عن هذه **الظاهرة**..

هذا «السلوك الاغترابى» فى المكان، وعن المكان - نجده، بحكم «حالة الزوال» التى مر بها (ويعكسها)، قد طور «الإمكانات المجازية للغة الشاعر» إلى الحد الذى أصبحت فيه هذه «اللغة»، بمبناها الداخلى ودلالاتها، تمثل عند الشاعر، فى مجموعته هذه تحديداً، شكلاً من أشكال العلاقة يرسم حالة التوازى بين اغتراب الذات (أو غربتها المكانية - الزمانية) واغتراب المكان نفسه - فى ماهو فى «ذاكرة الشاعر»، كما عاشه ووعاه، وماهو «ماثل فيه» من «حالات الزوال» التى جعلت له «كيفيات مغايرة» للكيفية التى يسكن بها «ذاكرة الشاعر» - فى تواصله النفسى والروحى معه[٦].

- وهذا هو مايجعل «**الموقف**» ينشق، واقعًا، عن «**حالة توازٍ**» مع الذاكرة، وهو مايتحقق بينها وبين **اللغة**، لتأتى القصيدة - فى هذه المجموعة - ممثلة ضرباً من ضروب «الدفاع الذاتى» عن واقع «**تعيشه الذاكرة**» - أو يحيا فيها - لتستقر، فى القصيدة، **مفهومات، ورؤى، وأسماء** سابقة على الحاضر - هى نتاج التقاء «**الذاكرة**» و«**اللغة**»، فى مستوى تعبيرى واحد - هو مستوى الوجود.



أحمد عبد المعطى حجازى

وفى ضوء هذا يمكن البحث فى بنية العالم الشعرى فى هذه المجموعة، بما للبنية من مفهوم محدد يتلخص فى كونها: جملة من العناصر الأساسية، تقوم بينها شبكة من العلاقات المتقابلة (المتبادلة)، حتى إذا تغير منها واحد أو انحذف، وجدنا العناصر الأخرى تغير دلالتها بصورة موازية - وهنا تتحقق عنده تلك الالتفاتات الزمنية التى يحاول من خلالها استيعاب الحاضر حد استنفاده، والحسرة (التفجع) على ما مضى وضاع. فهو «يجسد مأساة الفقدان... ويألفها، ويحقق الطمأنينة بجعل الإحساس لها مشتركاً.»[٧]

وإذا كان كل شئ، فى هذا، قد تحول عند الشاعر إلى «ذاكرة» و«وجدان» - كما يذهب مؤكداً - فإن مجموعته: «**أشجار الأسمنت**» هى العمل الشعرى الذى يجسد مدارات هذه «الذاكرة»، وتتمثل فيه انعطافات «الوجدان» واستداراته الرمزية، وانثيالاته كذلك.

إن «المكان» و«الزمان»، هنا، متمثلان شعرياً.. والشعر «يفكر» بهما ويتمثل وجوده (إحساسه) بهما / ومن خلالهما «شعرياً» أيضًا. فهو، هنا، شاعر بأفكاره عن المكان، وبرؤيته للزمان (أو برؤياه فيه). أما إذا وجدناه فى بعض من قصائد هذه المجموعة كمن يستعير «قول الآخر» تعبيراً عن هذه «الأفكار» أو تجسيداً لها، فليس هذا منه إلا من قبيل اعتماد «قناع القول» الذى يقف وراءه بمشاعره، وإحساساته بالحقيقة (التى يعيشها داخليًا)، والتى هى «محاولة» منه لتحقيق التواصل بين «معناه» هو و«مرادفه» - فى فيما بينهما (أو يريد أن يعقد) من **عناصر المطابقة** : رؤيا، وموقفاً وجودياً:

ولنتأمل هنا فى بعض مايقول:

١- «لما تحررت المدينة عدت من
منفاى،
أبحث فى وجوه الناس عن
صحبى،
فلم أعثر على أحد،
وأدركنى الكلال.»

[قصيدة: العودة من المنفى]

٢- ... وكنا

أنا والقاهرة الوجهَ والمرايا

خلعنا أشباهنا،

ودخلنا الزمانَ نصبح فى عمرنا الجميل ونمسى...»

٣- «زمن يلتقى منازلَه الأولى،

فلا يدرك منها

إلا طللا، طللا

أتراني بادلت حلما بحلم

ووصلت اغتراب يوم بأمس؟

٤- «هذه ريحها. كأن رحيلى

كان حلماً

وعودتى اليوم صحوى

هذا الدهار نهارى

وهذه الشمس شمسى.»

[قصيدة أغنية للقاهرة]

٥- «يا قطار الجنوب الذى يتشرد فى روحنا كابن آوى،

قطار الجنوب الذى باعنا فى الشمال!

إنَّ فى رحْلنا من تراب الطفولة قبراً لنا

فأضعنا، ولا تقتلنا:

لنرجع يوماً إلى الأمهات،

ونُولد بعد صبىً واكتمال!»

[من قصيدة «قطار الجنوب» - وهى مهداة إلى أمل دنقل..]

فى النماذج السابقة يتجلى «الزمان فكرة»، و«المكان وجوداً» متعلقاً بهذه الفكرة: منبثقاً عنها، ومجسداً لها.. ويتحول البشر والأشياء إلى «شواهد»، أكثر مما هم «شهود». ما «العلاقة، هنا فهى الدور/ أو القرب (مكانا)، والابتعاد/ أو الاقتراب (زمانا) أما حضور القائل هنا فهو «حضور محايثه» - سواء فى علاقته الانتمائية إلى المكان، أو فى ارتباطه بالزمان (المتكون ذاتيا، أو المتكون به ذاتا) .. أما الخطاب (الشعرى) هنا فهو نسيج من «أصوات كامنة، تمثل، فى أجلى ماتمثله: «ضمير المتكلم»، الذى هو الشاعر هنا.

أما العلاقة فهى علاقة عالم شعرى بعالم واقعى من خلال مايمكن اعتباره انعكاساً ذاتياً. فالشاعر، هنا، واقع (ذاتا) فى إطار منظومة من العلاقات/ العلامات بها تتحقق «البنية الشعرية» - وهى بنية عالم يسكن الذاكرة، ويتمثل ماكان فى «رؤيا زمانية» للوجود، منسحبة من حاضرها الذى لم تعد تتعرف منه على ماكان «ممكن الوجود» (أو متحققاً وجوداً) بالنسبة لها. لذلك نجده يستجيب للذاكرة أكثر من استجابته للواقع فى تعينه الحاضر. أما «اللغة» عنده، فيما هنا فى «**وضع مكافئ**» - أو معادل لما فى «**الذاكرة**».

إن «المكان فى الذاكرة» هنا بمثابة «وسيط» للتعبير عن «تجاوز زمانى» يجد الشاعر نفسه فيه متجاوزاً.. فيجعل منه «وعياً ممكناً» يأخذ الشاعر وضعه فيه، وإن بإحساس غربوى/ اغترابى - معاً. وهو مايجعل **علاقة الشاعر بالمكان موازية لعلاقة القول باللغة** - ومعادلة لها أيضاً. ويبرز التماثل - الاقتران بين «المكان/ الذاكرة»، و«اللغة / الذات»، من خلال دلالات موازية - يمكن استخلاصها وتعيينها - بين «الذاكرة/ الصورة»، و«اللغة / التعبير».

- إذا كان «حجازى» فى معظم ماكتب «إنما يكتشف شعرية الوجود»، فإن لهذه «الشعرية، أسلوبها، ورؤيتها / رؤياها..

- وإذا كان - كما يقول هو عن نفسه - «يصحو على النهايات ليصرخ ويعترض»، فإن مواجهته هذا «الفقدان بخلق جديد، يجعل من لغته «لغة رمزية»، وإن بدت فى ظاهرها وصفاً أو تسجيلا. فهى لغة لاتستمد «قيمتها «من» رمز اصطلاحى»، ولاتعتمد شيئاً مما يمكن أن يكون إشارة أسطورية جاهزة.

- وإذا كان ديوان «حجازى» الأول: «**مدينة بلا قلب**» (١٩٥٨ قد مثل «شعوراً بالانقطاع [عن عالم الطفولة والصبا]»، ومحاولة لمد الجذور فى أرض المستقبل الجهنمية»، فإن «**أشجار الأسمنت**» (١٩٨٩) يرسم علامات أخرى فى علاقة الامتداد هذه «فى أرض المستقبل الجهنمية» - لا محاولة منه للتغلغل «فى تفاصيل عالم معاد وغير مفهوم».. وإنما فى «مأساوية الكشف» عن هذا الانتقال والامتداد - بكل مايجرّ من «رموز الغياب» التى تبدو كما لو أنها تنحدر إليه من عوالم تلك الأسطورة الشعبية التى يبدو أنها لاتزال تثقل روحه بما تتحدث فيه عن «علامات انتهاء العالم وقيام الساعة».(٨)

ويبرز فى هذه المجموعة عديد من «**الدلالات الخاصة**» التى يمكن تبينها من خلال مايقدم فيها من **مبنى شعرى**:

- فهو اذ يجعل صلة قصيدته بالعالم قائمة على أساس كونى «صلة تصوّر خاص وإعادة خلق وتشكيل لاصلة نقل وتسجيل»، فإنه لايجعل من هذه الصلة «غاية القصيدة - فالقصيدة - عنده - «لاتتصل بالعالم إلاّ بمقدار حاجتها لكشفه وتمثله.»

- أما فى مستوى البناء الشعرى، فلم يعد «حجازى» شاعراً تلقائياً فى تعبيره عن تجربته:

- فهناك، أولا، **هذا الوعى اللغوى** عنده. فهى لغة حاضر متشكل / أو يعاد تشكيله - كما هى لغة وعى بالماضى - بما هو ذاتى - تاريخى. اذ نجد أنفسنا أمام ثلاثة عناصر تدخل / وتتدخل فى تكوين قصيدته، هى: **الاقتباسات، والإحالات، والأصداء** - وهى عناصر تدعونا إلى التوقف عندها بحكم ماتمثله من موقف زمنى، وكأن «موقف الشاعر» هو البحث عن «أصول»، و «مرجعيات»، لما يقول - بقدر حرصه على «تأكيد» هذه الأصول - وكأنه يجد فيها تمثيلا **لروح السلالة الشعرية** التى تنسخ **موقفه الوجودى** على مثل هذا القول (يتمثل هذا، فى أكثر صوره مباشرة، بما يقدم به قصيدته «أغنية للقاهرى ببيت للبحترى، وآخر لشوقى.. كما يتمثل فى عناوين بعض قصائد المجموعة: طللية، طردية، خمرية..)(٩).

- فالاقتباسات تحيل إلى الماضى، رؤيا وموقفاً - تأكيداً لكون هذا الماضى (عنده) هو «المرجع» فى كل قول وموقف. فهو كما يفتح نافذة التاريخ الذى عرفه وشهد تكوينه

ليطل منها على «الحاضر الغريب»، يفعل الشئ نفسه بالنسبة للتراث، مؤكداً انتماءه السلالى إليه من خلال «الشكل» أحياناً، ومن خلال «الدلالة» فى أحيان أخرى.

- وفى السياق ذاته تقع إحالاته - وهى إحالات تتميز بما لها من صور مجازية تجعل للنص، هنا، مزيته العضوية - بالمعنى الكينونى (وبالأخص فى مايقاس به همومه من هموم الآخرين - مستذكراً، أو متحولا إليها زماناً..)، وكأن «دلالة» قصيدته تنتجها «القراءة»، و«الاستذكار» أكثر مما تنتجها «الكتابة» - كتابته هو لها..

- وهنا نأتى إلى **العنصر الثالث: الأصداء** التى تبرز من خلال محاولته تقريب ما قد يقع من «مسافة تاريخية» بين عمليتى «التلقى» و«الإنتاج».. بين «المؤثر فى اللغة» تكويناً و«اللغة تعبيراً».. كذلك بين الواقعين: الذاتى (للشاعر)، والفيزيائى (للواقع والأشياء) - وتتمثل فى استعادة الأصوات: أصوات الأشخاص، والأشياء (وإن كانت، فى معظمها، أصوات الداخل - أو ماهو منعكس على هذا الداخل، داخل الشاعر - أكثر منها أصوات الخارج..)

وهذا مايجعل علاقة الشاعر بالواقع تمثل فى حديها الأقصيين: الاستهلاك، والإنتاج..

- فهو يستهلك الواقع الفيزيائى بفك أواصره، ونبذ عناصره - باعتباره الضد - النقيض لعالمه (الذاتى) القديم:

- «أرنى بلدا غريباً،
لم أشاهد مثله منفىً، ولا وطنا
ولاأعلم كيف اتخذته أمه سكنا.
أرى مايشبه الأرض،
كأن الأرض ماتت فهى فى اليد دمنة خضراء
أرى مايشبه الغيم،
كأن بيارقاً كالعهن قادمةً من الماضى
أو أن عناكباً فى الأفق تنسج من هبامته
نسيجاً بالياً عفنا
أرى وقتاً يمرُّ ولايمرُّ،
كأن شمساً كلما ولدت نهاراً فى الضُحى
أكلته قبل مغيبها،
عود على بدءٍ، ووقتٌ ينسج الزمنا
أرى مايشبه المدنا
طلولَ من مآذن،
من مداخن كالزعانف فى قفار بهيمة حجرية
وأرى سراطين الحديد تمجُ أعناقاً،
وتطلع أوجهاً وحشيةً
وأرى هلاماً فى الشوارع نازفاً
يشهق فى أصدافه الرملية الصفراء.»

[قصيدة: منتصف الوقت]

- أما الانتاج فهو للواقع الذاتى الحنين - واقعاً بديلاً يرتبط فى حركتيه باللقاء + الحينينى:

- زمن يلتقى منازله الأولى...»

وينتهى إلى اللقاء - الولادة:

- «خذينى ياقطاةُ،
ورفرفى فى الطلح والأثل
لِدينى من سرابك مرةً ثانيةً،
أو بدديني واقطعى حبلى!»

- وهناك، **ثانياً، التشكيل داخل القصيدة** - الذى يشمل عناصر الصياغة، الشعرية - بما فيها: اللغة، الإشارات الرمزية. فقصائد هذه المجموعة تمثل شعر التجربة الذاتية، الذى تنمو فيه الصور نمواً أفقياً، لأن القصيدة تعتمد «**الشكل الحكائى**»، يعبّر عن وعى بالواقع، بنفس الوقت الذى هو تعبير عن معاناة الواقع، والاصطدام بهذا الواقع فى تشكيل شعرى يتخذ من «**الشكل الإيقاعى**» أساساً فى البناء الشعرى، مبدعاً، من خلال ذلك، رؤية شاملة، متعددة الدلالات والإيحاءات **لفكرة الزوال**. فقصيدة **حجازى**، فى توجهها هذا وبنائها تتصف بما يدعوه **محمود أمين العالم**: «الملامسة الحسية لأشياء الوجود» - وهو مايدفعها فى هذه «**الرحلة الأفقية**» من خلال ملامسة أشياء الوجود بحسّية تقودها إلى مبنى **السرد الحكائى** - فى صور متلاحقة، متتابعة أفقياً - (وأبرز الأمثلة على هذا المنحى، من قصائد المجموعة، قصيدة: «طردية»..)

- وهناك، **ثالثاً، الشكل الشعرى** الذى يتخذ مظاهره الواضحة فى قصائد هذه المجموعة.. اذ يبرز «التواصل الأفقى لبناء الصور البارزة»، لاتساقط فى فراغات، لا انتقالات مفاجئة، بل تتحرك حركة تكاد [تكون] منطقية الخطوات فى تشكيل بنية القصيدة دون أن نسقط فى تجريد أو شكلية».(١٠)

وتتخذ القصيدة فى هذه المجموعة تنوعاً إيقاعياً ليس مما حققه «الشكل الجديد» فحسب، وإنما نجده يعود إلى بعض معطيات **أشكال قديمة**، مطلقاً لنفسه (قصيدته) محاولة التنوع، سواء فى «تكوينه الشكل» أو فى «بنائها الايقاعى» - وإن كان واضحاً، كما يظهر واضحاً من غير قصيدة من قصائد هذه المجموعة، أنه يصرف عناية خاصة **بالشكل الشعرى** - وإن اعتمد فيه البساطة الايقاعية - التى أعطاها الشعر الجديد للقصيدة العربية:

ولعلنا ونحن نتكلم على «الشكل» فى قصيدة **حجازى** - فى هذه المجموعة تحديداً - نجد أنفسنا، فيما نذهب معه فيه، أمام نموذجين:

- **النموذج التراثى العربى** الذى لايزال يحتفظ (عنده) بخصائصه المعبّرة عن «شخصية القصيدة»، فى مالها فى: المستوى الايقاعى، والبناء اللغوى، والتقفية التى لايهملها، بل يعتمدها فى كثير من الأسس التى اعتمدتها القصيدة الجديدة فى الخمسينيات ومطالع الستينيات..)

- **والنموذج الجديد** - كما هو فى صورته التى أكدها «الرواد» خلال الخمسينيات فيما لهم من تجربة، فى مستوى الايقاع وبناء الشكل الجديد، يشكل **حجازى** امتداداً طبيعياً ومخلصاً لها، فهو «مرتبط بما تحقق، بها / ومنها.

هذا من جانب. ومن جانب آخر، فإن قصيدة **حجازى** (فى هذه المجموعة، وبوجه

عام، قصيدة تشملها عاطفة متجانسة، وتنتظم في موقف شعري يتطور من داخله، وهذا، بالذات، مايجعله «محافظا» على مايمكن أن ندعوه، انتظاماً ايقاعياً، يحققه «بناء الشكل» عنده.. جاعلاً لتجربته الفنية خصائصها. وهو في هذا الاتجاه / التوجه منه، بديل الاندفاع وراء إغراء «التجريب الشكلي» الذي مر به، ويمر عديد من مجايليه، يعمل على الاستفادة من معطيات «شكل سابق»، تراثي أو معاصر، فيصب فيه «مادته الشعرية». وإن كان لايبلغ في هذا حد الإسراف.

ذلك أن ما يهمه - كما يبدو من خلال قراءتنا له - هو أن يجعل لقصيدته صدقها ودقة بنائها الشكلي، وإحكام هذا الشكل، وهذا هو مايجعل استجابته الفنية فيها تأتي مزدوجة:

- فهي، من جانب، استجابة لذاته، بما يجعل «تجربته» فيها تتضمن محاولة دمج العالم الواقعي بالآخر الشعري بما يجعل القصيدة نتاج تفاعل (مدرك، أو خفي) بين «الذات» والوجود، (بما لهما من حركية وتشكل). أما «اللغة» فهي، هنا، تستوعب هذا كله. ومن هنا عودته الواعية إلى كثير من «صيغها القبلية» - وإن كان بوعي شعري جديد.

- وهي، من جانب آخر: استجابة لنموذج مؤسس - يرى/ أو يجد فيه تحقيقاً وتعميقاً لما يريد، أو يسعى إلى تحقيقه من «استجابة فنية» لدى متلقيه.

وهي، في جانبيها، قيم يحرص الشاعر - كما يبدو - على حفظها.. وكأنه يريد القول / أو التأكيد على أن هذه «الأشكال» لم تستهلك كل مالها من إمكانيات، وهي ليست منافية لما ندعوه «تجديداً»: روحاً وجوهراً!!

- وهناك، رابعاً، هذا الإحساس الحي بالزمن عنده - أو لنقل: الإحساس بالزمن الحي - وهو مايتحدد في: الوعي والإدراك التاريخي للحياة. فنظرته إلى التاريخ، وإحساسه (المتشكل شعرياً) به، وموقفه منه/ وفيه، ليس بما هو «زمن مطلق»، وإنما بما هو «زمن إنساني»، ملموس ومحدد - تاريخ المجتمع والإنسان - كما يشير هو نفسه إلى ذلك، مشدداً على أن «فكرة التاريخ» هي مايدور حولها نشاطه الشعري والروحي: «إن إحساسي عنيف بالتاريخ بما هو صيرورة وتحول وموت. لأعتبر الميلاد عملا من أعمال التاريخ، بل هو عمل من أعمال الطبيعة، وإنما الموت وحده هو الفعل التاريخي.»

وانطلاقاً من هذه الفكرة الجوهرية - أوتأسيساً عليها، يبرز عنده عامل الزمن، وهو زمن نجد الشاعر يتحرك داخله، يتحرك به / ومعه، بنفس الوقت الذي هو فيه فريسة هذا الزمن - وهو مايجعل اكتشاف الموت عنده، أو تعميق حسه به، عنصراً آخر من عناصر العلاقة بالتاريخ - وإن لتأكيد «فعل الصراع» بين الإرادة والقدر، وبين الحلم (الرؤيا) والتاريخ.

إن الموت، في رؤيته وبناء رؤياه، لايمثل «الزوال» أو «العدم التام». إن له حياة في الذاكرة، وفي النفس له امتداد - وهذا مايكون به «الموجود وجوداً» عنده ومن خلال ذلك نجد الشاعر يلعب لعبة التوازن بين الحياة والموت - وإن كان مايمنو بفعلها / أو نتيجة لها، هو: حس الاغتراب في الزمان والمكان، وتصاعد حالة الإحساس بالضياع، والاقتلاع أحياناً (وهذا مايعيدنا إلى تفسير سر تمسكه بما هو «تراثي»، عميق الجذور، في «الأشكال»، و«اللغة»، عنده). ومن خلال مثل هذا الإحساس بالزمن تتحقق عنده استمراريته/ أو استمراريته، هو، فيه، ليكون البحث (بحث الشاعر) «عن لغة قادرة على استيعاب التاريخ ومعالجة الفجوات القائمة في الذاكرة. لغة تؤبد الهارب والعابر، وتقاوم الزمن باعتناقه وبإلغاء الفواصل الزائفة بين مراحله. لغة تؤلف بين الذاكرة الخاصة والذاكرة الشاملة، بين الفرد والإنسان.»

إن كثيراً من قصائد الشاعر (وفي هذه المجموعة بالذات) تقوم على ما يدعى بـ «الاتصال التاريخي». وهذا الاتصال هو مايولد عند تلك المفارقات الاستعارية، والرموز والرموز الضدية. وهو، فيه، يقدم وجهاً ممحواً، وجوداً، ليكتشف الوجه الآخر ماثلاً في الوجود - وأحياناً يحدث العكس: يقدم الوجه الماثل ليؤكد أن الوجه الممحو هو «الأبجدية» التي عرف بها / ومن خلالها قراءة الأشياء.

وانطلاقاً من هذا يكون مثول الماضي عنده مثول معنى يحمل دلالته، ويقترب من أن يكون معنى يمثل استراتيجية الذات في مالها من موقف في الزمن / ومن الزمن. وهي استراتيجية «تتحدد» معنى وأبعاداً، ضمن مفصلين - لعل الشاعر يرى فيهما الوجه / والوجه الضد للحقيقة - كما يراها ويحياها:

- الأول هو: في «تحول الماضي» الذي يستجيب لمعناه - ويتمثل هذا، بصورته الواضحة، في قصيدة «أغنية للقاهرة» المشبعة بإحساس الحذر من الزمن، والحنين إلى مايمثل «زماناً مضى».

- والثاني هو: الحقيقة التي يتمثل فيها الحاضر أمامه.

غير أن «استراتيجية المعنى» هذه، متمثلة فيما يستجيب له من «قول الماضي» أو مما «وقع فيه»، تعكس نوعاً من أنواع الإشفاق على الذات. فهو «يتكلم» ويستأثر بشئ من «كلام الآخر» معززاً به كلامه، ليكشف عن وعيه بذاته أولاً، ومن ثم ليدعم هذه الذات - فيما تفصح عنه معرفة بالوجود، وفيما تصدر عنه من موقف في هذا الوجود / ومنه.

- وهناك، خامساً، هذه «الأنا» التي لاتمثل «ذاتاً متعالية» - كما هو الحال عند شاعر مثل أدونيس مثلا - وإنما هي، هنا: الأنا التي تعانق الآخر - المشتبكة مع العصر والزمن من أجل «عصره» الذي يراه، أو يريد «استعادته». - وهو مايمثل «زمنه الضائع» الذي يمثل الجانب الأبرز في وعيه المأساوي. فهو، فيه ومن خلاله، «يجسد مأساة الفقدان».. ولكنه، في الوقت ذاته، «يحقق الطمأنينة بجعل الإحساس بها مشتركاً» ، وفي هذا السياق يمكن النظر إلى مايراه هو بصدد اللغة التي يبحث عنها ليحققها في شعره.»[11]

تبرز «الأنا» في علاقتها بكل من الزمان والمكان، وهي، هنا، تصطدم بالزمان من خلال المكان. وهذا ما يجعل الشاعر كثير الارتداد من «الواقع» إلى «ذاته» من خلال «جسر» اللغة الذي يمتدّ بين الزمان والمكان. واللغة، هنا، تعود إلى «مصادرها» الواقعة بين «المرئي» و«الذاكرة».

ولاتجد «الذاكرة»، أمام تمزّق الواقع، وتفكك «الوجود» فيه، وغياب «الموجود»، إلا أن تلّم أشتاتها - وذلك من خلال الارتباط بالذي كان. فالماضي، صورة وقيمة ومعرفة بالحياة والأشياء، موجود هنا بقوّة - وإلا لما كان تعدى إلى «شكل القصيدة» بذاته - الذي يتخذ هنا بعضًا من أنساق الماضي الفنية - كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

- فهل تجئ قصائد هذه المجموعة لتشكل حلقة أخرى في سلسلة البحث عن الذات - ذاته المحاصرة دائماً بوجود غريب عليها؟

إن «أشجار الأسمنت» - كما «مدينة بلا قلب» - وإن من منظور مختلف وموقع مختلف - تعبّر، في معظم قصائدها، عن هذه الفكرة. فهو يكتشف ماضيه في حاضره، (هذا الحاضر الذي يحاصر ذاته، باستمرار، بقيمه ومعطياته الغريبة) - ولكن هذا «الاكتشاف» يتّم من خلال «رؤية الحاضر».

والسؤال الذي يبرز هنا هو:

- هل وقوف الشاعر إلى جانب الماضي (وإن كان ماضيه الذاتي في علاقته بواقع الأشياء). وإحساسه به على هذا النحو يتّم انطلاقًا من كون هذا الماضي «قيمة» بذاته، أم أنه «مجّرد إحساس»؟

- بل هو «إحساس بقيمة» مما يعطي موقفه من الماضي دلالة أكبر من كونه «رمزًا» فهو، هنا، بنية ذاتية - نفسية وروحية.

- والسؤال الآخر هو عمّا إذا كان الشاعر، هنا، لايجد «ذاته» إلاّ في الماضي، ولايعبّر عنها إلاّ من خلال هذا الماضي وبه؟

إذا ماعدنا إلى «مدينة بلا قلب» سنجد بذور هذا الماضي هناك. فالبحث عن الذات في واقع حياة متغيرة هو مايشدّه، دائماً، إلى الماضي، ويجعل منه «حلقة غائبة» في سلسلة البناء الذاتي لحياته[12]

- ولكن - وهذا سؤال ثالث - مامعنى أن يكون الماضي على هذا النحو الذي هو فيه في بناء رؤيا الشاعر ورؤيته - بهذه المحورية التي يتشكل بها/ وتتشكل الأشياء والمواقف والحالات من حوله؟

ولانستطيع هنا القول أكثر من أن هذا الماضي يمثل ذاته، وجوداً وبناء.. وهو شاعر يحمل التطابق الحميم مع ذاته.

وإذا ماذهبنا مع «تودوروف» في أن كل نّص أدبي هو بمثابة النظام - أي أن الأجزاء المكّونة للنص الأدبي لاتقوم على علاقات اعتباطية، إنما على علاقات ضرورية.. فإننا يمكن أن نتبين، دون صعوبة، ذلك «التماسك الداخلي» الذي يعمل الشاعر على إقامته في مواجهة «انهيار الخارج»، بتداعيه أو تبدله (وهو مايتجّسد عنده في «فكرة الزوال» و«رؤيا الزوال»..)

هنا يتحقق وقوع الشاعر في نطاق «الدائرة الرومانسية التي تقدس «الأثر» و«الذكرى»»، وتجسد حنينها إلى الغائب من الأشياء - حيث تتحقق اللحمة الحية بين ذاته وهذه الأشياء (الأشياء دلالة وجود - والذات مرجعاً..)

إن «علاقات الغياب» عند الشاعر، هنا، علاقات «معنى» و«رمز» أما «علاقات الحضور» فتجتمع عنده فيما هو «تصوير» و«تكوين» تتآلف فيهما «الكلمات» من خلال «علاقة دلالية» - بقّوة البنية، وليس بالإيحاء - كما هو الحال في «الرمز».

- وهناك سادسًا وأخيرًا تقنيات التعبير في قصائد هذه المجموعة. فإذا ما تجنبنا تكرار شئ مما سبقت الإشارة إليه مما يدخل في هذا النطاق، أمكننا الإضافة بالقول: إن تقنية قصائد «أشجار الأسمنت» بوجه عام، تقنية محددة/ ومحدودة، تتوسل من العلامات الأسلوبية ما يجعل منها "نتاجًا زمانيًا/ مكانيًا" يصوغ بنيته العامة بشيء من التلوين العاطفي للتجربة التي يقدمها، في غير قصيدة من قصائد المجموعة، في صيغة «علاقة وجودية» بين عالم يختفي من الوجود، وآخر ينهض - معتمداً «زوال» الأول - وهنا نفهم معنى كون «الموت وحده هو الفعل التاريخي» عند الشاعر.

وإذا كان الشاعر، في مجموعات سابقات له، هو «النصب والمطرقة التي تهدمه» - على حد تعبير «موريس بلانشو» - فإنه، في «أشجار الأسمنت» «يروي» من غير أن يخرج من قلب الحدث. فهو، هنا، «يصنع الحكاية»، ثم يمضي باحثًا عن علاقاتها بالأشياء. فالقصيدة هنا «حكاية» أو «مبنية على ما لها من «قوانين»».. و«الحكاية تمتدّ في التاريخ» - كما يقول «رولان بارت». وهو بهذه «الحكاية» يشكل بناء ونسيجًا موقفيًا، يبلور خصوصية علاقة الذات (ذاته) بالأشياء، فيما يرى فيه إظهاراً للتاريخي - أو مايقع هذا الموقع، بالنسبة له، في الأقل.

أما «اللغة» فهي مستعملة هنا بطريقة وسائلية - وكأن غايتها «تثبيت» الوعي بالماضي، أو تأكيد «استيعاب» هذا الماضي داخلها - باعتباره «لحظة الوعي» التي يتّم «موقف» بشروطها. ■

«هوامش.. وإحالات»

(١) انظر: المجلة العربية للثقافة - إدارة الثقافة في المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - تونس ١٩٨٢ - ص ٢٥٦.

(٢) حجازي: في الرؤية والتجربة - المجلة العربية للثقافة - العدد السابق - ص ٢٥٥.

(٣) المرجع نفسه - ص ٢٥٥ - ٢٥٦.

(٤) المرجع نفسه - ص ٢٥٦.

(٥) المرجع نفسه والصفحة.

(٦) ويمكن أنْ ننظر، هنا، إلى المسألة في إطار «الحركة» و«السكون». فالمكان، والحياة، والبشر (كوحدات وجود) يمثلون «الحركة» فيما لهم من إطار الوجود، ومن علاقة بالزمن وبوجوه التبّدل فيه والشاعر، نفسه، تحرك / يتحرك في المكان / عبر الزمان إلا أن «الساكن» الوحيد هو «الذاكرة» التي احتفظت بجميع الصور والمشاهد كما كانت (وكما الأسماء للأمكنة والبشر) من غير تبدل وتغّير. وحين عادت «حركة الشاعر»/ أو

عاد لها إلى «المكان» من خلال «زمان» كان قد تغَيّر/ وغَيّر، انفتحت «الذاكرة» عمّا فيها، ليبحث الشاعر «عنه» فى «واقع» لم يبق، مما له فى الذاكرة، شئ فيه - بفعل «حركة الزمن» وعوامل زحفه على وجوه الحياة والواقع.

(٧) فى الرؤية والتجربة - مرجع سابق - ص٢٦٧

(٨) فى الرؤية والتجربة - مرجع سابق - وجميع النصوص الكلامية الأخرى المنسوبة للشاعر. والتى لاترد الإشارة إلى مصدرها هى من هذا المقال.

(٩) لعَلّ هذه «الاستعارات الارتدادية» إلى «صوت الآخر» فى الماضى، أو إلى «نظامه» فى القول هو من قبيل تبرير ذاته فى الماضى - ذاته التى يقدمها من منظور آخر هو غير منظور الواقع الذى يراه متكوّناً. وفى الأخير: هو تعبير عن استراتيجية موقف ذاتى يقفه الشاعر فى الزمن / ومن الزمن.

(١٠) محمود أمين العالم: لغة الشعر العربى وقدرته على التوصيل - المجلة العربية للثقافة - ع١ - تونس آذار ١٩٨٢ - ص ٢٤٦.

(١١) كتب الشاعر، مجيباً عن تساؤله: «من أنا؟».. فقال: «إننى أبحث فى شعرى عن لغة قادرة على استيعاب التاريخ ومعالجة الفجوات القائمة فى الذاكرة لغة تُوَحِد الهارب والعابر وتقاوم الزمن باعتناقه وبإلغاء الفواصل الزائفة بين مداخله. لغة تؤلف بين الذاكرة الخاصة والذاكرة الشاملة، بين الفرد والإنسان.» - المجلة العربية للثقافة - العدد نفسه.

(١٢) يذهب الشاعر إلى أن شعره فى مجموعته هذه كان «شعر خروج وتحّول، شعر معاناة، وتمّزق بين عالمين متناقضين بين الفردوس الذى خُلّفه (فردوس الطفولة لا فردوس الطبيعة) والجحيم الذى استقبله». وكان، فى هذا التوجه / الاتجاه منه يتخطى بالرومانسية الشعرية العربية عتبة أخرى، مقيمًا صيرورته الوجودية التى هى، فى عمقها، «صيرورة تحّول» من خلال ماهو «تاريخى»، وبما تتشكل به «ذات تاريخانية».

[٣]

الشعر والتحولات الاجتماعية

صلاح عدس

إن شعرية حجازى القائمة على النقاء اللغوى قد أعطت الذات فى أشكالها المتعددة دورًا مهمًا لتحديد تورطاتها الخارجية، وكان الزمن الخاص به أحد وسائل الاتصال بالتاريخ ومن هنا بدأت تجربته من المتعين والمتحقق والمعاش ثم انتقلت إلى الخارج درجة درجة حتى صارت اللغة أو الكتابة هى محور الشعرية، وقد ترافق تطور النص لدية مع تعقد شبكة العلاقات الاجتماعية فى مصر، من الحلم الجمعى إلى انكساره، ثم التشظى وتعدد الأحلام والهواجس.

التحرير

قد أحمد عبد المعطى حجازى هو أحد رواد الشعر الحر وأقربهم إلى قلبى ربما كان سبب ذلك أنه يعبر عن جيلنا الضائع على حد تعبير «إرنست هيمنجواى»، ذلك الجيل الذى نزح من القرية إلى المدنية طلبا للعلم والوظيفة محملا بما فى القرية من البساطة والحزن والإيمان الميتافيزيقى فإذا به يصطدم بما فى المدينة من قيم بورجوازية قوامها الأنانية والفردية والانتهازية، ومافى المدينة من علاقات سطحية وتافهة وزائفة، حتى لكأنها «الأرض الخراب» على حد تعبير «ت. س. إليوت» وكأن أهلها هم الرجال المجوفون، على حد تعبير «إليوت» أيضا فى عنوان آخر لإحدى قصائده، وكان هذا الانتقال من مجتمع الريف إلى مجتمع الحضر بمثابة صدمة فجرت فيه شاعريته ليعبر عن إحساسه وإحساس جيله بالوحدة والغربة والاغتراب فى مدينة بلا قلب، هى غابة من الخرائط الأسمنتية، وهذا الإحساس هو نتيجة لعدم التكيف مع ظروف وقيم مجتمع المدينة التى تختلف وتتناقض مع مجتمع القرية نظرا لاختلاف وسيلة الإنتاج هنا وهناك من الأرض الزراعية إلى الآلة، فالأرض الزراعية لها قيمها المرتبطة بالدين وأخلاقيات الكرم والشرف والشهامة، أما الآلة فتسحق روح الإنسان وتهدم الأخلاقيات والقيم الزراعية، ولاتبرز غير أنياب المال ومخالب المصلحة والمنفعة الفردية حسب مذهب «بنتام» وحسب مذهب «البراجماتية» الذى يبلور فلسفة المجتمع البورجوازى ويجعل من الفائدة العملية وحدها أساسا لقبول أو رفض أى فكرة.. وهكذا نجد أن تيمة القرية وتيمة المدينة ومابينهما من تناقض يؤلف بينهما شاعرنا فى هارمونية تشكل عالمه الشعرى فى دواوينه الستة بداية من ديوان «مدينة بلا قلب» ثم ديوان «أوراسى» ثم ديوان «لم يبق إلا الاعتراف» ثم ديوان

«مرثية للعمر الجميل» ثم ديوان «كائنات مملكة الليل» وأخيرا ديوان «أشجار الأسمنت»..

ويصور شاعرنا لحظة تاريخية تمتد من الخمسينيات إلى التسعينيات وهى فترة تحولات إجتماعية ذات أبعاد أقتصادية وسياسية من الملكية والأحزاب والإقطاع حتى ثورة يوليو ١٩٥٢ وعبد الناصر الذى أيقظ فى العرب حلم الحرية والوحدة والاشتراكية ثم سقوط هذا الحلم فى نكسة ١٩٦٧ ثم محاولة النهوض فى أكتوبر ١٩٧٣ ثم الانفتاح الاستهلاكى ومهادنه إسرائيل وماأحدثته كل هذه التحولات من انعكاسات على نفسية الإنسان المصرى والعربى عبر عنها شاعرنا أصدق تعبير لأنها ساهمت فى تشكيل الإحساس العام لدى شاعرنا بالمأساة ذلك الإحساس الكلى الذى تتردد أنغامه فى كل قصائد شاعرنا من خلال تيمة القرية وتيمة المدينة..

فالقرية عند شاعرنا هى رمز للماضى لطفولته وصباه ولكل ماهو جميل وبسيط وصادق فهو يحمل على كتفيه ذكريات القرية ويسير بقدميه فى المدينة التى ترمز لكل ماهو مادى وكئيب..

ولنستمع إليه يقول:

ولكم عذبنى وقت الغروب

لونه الجهم الخضيب

صمته سرب الطيور العائده

والزروع الهاجدة

والثغاء المترامى من بعيد

لشياه راقدة

وغصون التوت تمشى فى الشفق

عاريات لا ورق

ونعوش النور

وهنا كم قلت آه

كنت أهوى أن أموت

أنتهى فى عامى السادس عشر

إن شاعرنا يرفض الحياة فى المدينة ويتمنى لو أنه كان قد مات فى صباه فى القرية..

وتتكرر صورة الغروب فى القرية فى قول شاعرنا:

وقريتنا بحضن المغرب الشفقى

رؤى أفق

مخادع ثرة التلوين والنقش

تنام على مشارفها فى صفحة الترعة

رؤى مسحورة تمشى

وكنت أرى عناق الزهر للزهر

وأسمع غمغمات الطير للطير

وأصوات البهائم تختفى فى مدخل القرية

فهنا صورة واقعية للقرية تختلف عن صورة القرية عند شعراء الرومانسية السابقين لشاعرنا ولذلك نجده يستعمل قاموسا شعريا جديدا فى ألفاظه ليتلائم مع اتجاهه الفنى نحو الواقعية مثل عبارة «أصوات البهائم» التى كان يعتبرها الرومانسيون قبله من الألفاظ غير الشعرية، ومع ذلك فقد ظلت القرية عند شاعرنا رمزا لحنينه للطبيعة بجمالها وسحرها وخصوبتها وحنانها بعد مواجهته قسوة الحياة فى المدينة بجفافها وعقمها، ولكن الجديد عند شاعرنا هو رؤيته الواقعية للقرية والتى تختلف عن الرؤية الرومانسية التى كانت لاترى فى القرية سوى جمال الطبيعة ولاتلتفت إلى أهلها ومايعانونه بينما يغنى شاعرنا للفلاحين فيقول:

يا أيها الإنسان فى الريف البعيد

يامن تعاشر أنفسا بكماء لاتنطق

وتقودها

وكلاكما يتأمل الأشياء

وكلاكما تحت السماء ونخلة وغراب

وصدى نداء

ولدت هنا كلماتنا

لك ياتقاطيع الرجال النائمين على التراب

المائلين على دروب الشمس

والبط المرقش والسحاب

فوراء سمرتك الحبية يلتوى نهر الألم

إنى أحبك أيها الإنسان فى الريف البعيد

وإليك جئت وفى فمى هذا النشيد

وأنا ابن ريف

ودعت أهلى وارتحلت إلى هنا

لكن قبر أبى بقريتنا هناك يحفه الصبار

وهناك مازالت لنا فى الأفق دار

ولنستمع إلى شاعرنا وهو يعزف التيمتين المتناقضتين فى قصيدة واحدة: تيمة القرية وتيمة المدينة إذ يقول:

شوارع المدينة الكبيرة

قيعان نار

تجتر فى الظهيرة

ماشربته فى الضحى من اللهيب

ياويله من لم يصادف غير شمسها

غير البناء والسياج والبناء والسياج

غير المربعات والمثلثات والزجاج

والأفق رحب فى القرى حنون

وناعم وقرمزى يحضن البيوت

وتسبح الأشجار فيه كالهوادج المسافرة

ياليتنا هناك

وهنا أيضا نلاحظ الاتجاه الجديد نحو الواقعية فى الصور وفى الألفاظ مثل استعماله لكلمات مثل المربعات والمثلثات وهو ما لم يكن يرد قبله فى القاموس الشعرى الرومانسى فلقد حبس الرومانسيون الشعر العربى فى دائرة الحب حتى جاء رواد الشعر الحر ليطلقوا الشعر من إساره هذا إلى رحاب الواقعية والتعبير عن هموم الإنسان المصرى والعربى العامة وبذلك لم يكن تجديد **أحمد عبد المعطى حجازى** ورفاقه مجرد تجديد فى شكل الشعر وإنما كان أيضا تجديدا فى المضمون والرؤية الشعرية، فالقرية عند الرومانسيين قبله كانت مجرد مناظر طبيعية جميلة أما عند شاعرنا فهى شئ مختلف لأن رؤياه تختلف عن رؤيا الرومانسيين ولنستمع إليه يقول:

وبين القرى ومدافنها شبه

فهنا صورة بليغة لبؤس القرية المصرية ولنستمع إلى شاعرنا يصور لنا القطارات التى

· تدهم القرية فتأخذ معها الأحباب بعيدا:

تلك القطارات التى دهمت منازلنا الوديعة

من يقول لها قفى

ويعيد لى صمت الظهيرة

تلك هى القطارات التى كانت تمر على قرانا

تسلب الأحباب أحبابا

وتمضى فى الظلام مهيبة

ولنستمع إلى شاعرنا وهو يعزف تيمة المدينة إذ يقول:

وعلى البسد مدافن، كانت تطوى خطو الناس

والكلب يفتش عن لقمة

وأنا أبحث تحت الشرفات عن البسمة

لم يعثر، وأنا لم أعثر

فرجعنا! نبح الكلب وضمتنا الطرقات

واجهنا الجدران الجهمة

واجهنا أسوارا أسلاكا

واجهنا أشواكا

ولنستمع إليه يقول:

حبيبى من الريف جاء

كما جئت يوما حبيبى جاء

وألقت بنا الريح فى الشط جوعى عرايا

ولنستمع إليه أيضا يصور الحياة فى المدينة:

كان الطريق مشمسا إلا مواطئ الشجر

والناس موكب يسير صامتا بجانب الجدار

يضيّقون العين فى وجه الهجير

فالمدينة عند شاعرنا مرتبطة دائما بصورة الشمس الحارقة والصيف والهجير،بينما القرية مرتبطة دائما بصورة الشروق والغروب حيث الحرارة هادئة وحيث الندى والظلال.. ولنستمع إليه يقول:

رسوت فى مدينة من الزجاج والحجر

الصيف فيها خالد مابعده فصول

بحثت فيها عن حديقة فلم أجد فيها أثر

أهلها فيها تحت اللهيب والغبار صامتون

ودائما على سفر

لو كلموك يسألون: كم تكون ساعتك؟

مضيت صامتا موزع النظر

فهذا صورة واقعية للمدينة حيث الكُل مشغول عن الآخرين يهرولون فى استعجال دائم ولايكلم أحّد أحدا إلا ليسأله كم الساعة؟ وكأنهم فى مدينة النحاس التى حدثتنا عنها ألف ليلة وليلة حيث الكُل قد تحول إلى تماثيل من نحاس يعيشون فى صمت ولا اتصال بين الأنا والآخر، على حد تعبير «سارتر» فى فلسفته الوجودية، بل إن الآخر هو الجحيم وهو الصخرة التى تتحطم عليها إرادتى، فليس هناك حب فى المدينة وليس هناك غير الجنس الذى يشترى بالمال بل إن العاهرة التى أنقذها من رجال الشرطة لم تعرفه فى اليوم التالى:

«مارى» التى أنقذتها

من رجل الشرطة قبل ليلتين

رأيتها فى الليل تمشى وحدها

على البلاج

تعرض ثديها الاثنين

لقاء ليرتين

قصت علّى قصة الشاب

الذى أنقذها من ليلتين

وفى مجتمع المدينة الذى تسوده المصلحة والنفاق والكذب يحس شاعرنا بالضياع وبأنه فعلا لااتصال:

رأيت نفسى أعبر الشارع

عارى الجسد

أغض طرفى خجلا من عورتى

ثم أمّده لاستجدى التفات عابر

نظرة إشفاق علّى من أحد

فلم أجد

لو أننى لاقّدر الله سجدت

ثم عدت جائعا

يخيفنى من السؤال الكبرياء

فلن يرد بعض جوعى واحدا من هؤلاء

هذا الزحام لا أحد

وقد أحس شاعرنا بالغربة والاغتراب مرتين مرة وهو داخل وطنه ومرة وهو فى فرنسا منذ عام ١٩٧٤ حتى عام ١٩٩٠ ففى كلتا المرتين كان يحس بالإحباط واليأس والحزن والقلق كنتيجة لعدم التكيف مع المجتمع فى المدينة ذلك المجتمع الذى يثور ضده شاعرنا ويعتبره مجتمع الخطاة والخطيئة وأنه ميت فيه فيلقى بجميع من فى المدينة إلى الجحيم لأنها «سدوم» مدينة قوم لوط:

هذه إذن سدوم

وكنت فى قمة رعبى فتحسست عظامى

وإذا بهـا رميم

إلى الجحيم

الليل والنهار والحدائق الخضراء والبيوت

والأسواق والمرتبات والديون والجسور

والفنادق، المخابئ، المراحيض، الجرائد، الرسوم إلى الجحيم

اللغة المطاط والمضحك والمروض المصفق

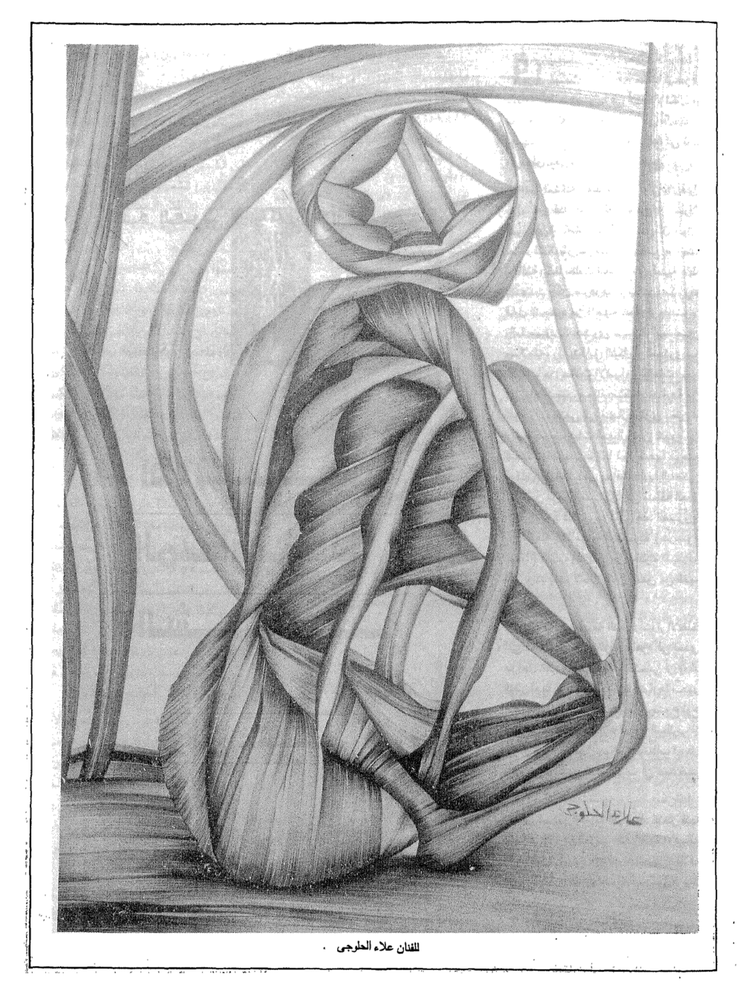
الشخص المحترف الهارى للمناور المناور العظيم إلى الجحيم

إنى وضعتكم جميعا يامواطنى سدوم

فى قاع صندوق وألقيت بكم إلى الجحيم

وهكذا يعلن شاعرنا رفضه للمدينة من خلال هذه الصور الشعرية ومن خلال هذه الرؤيا الواقعية والقاموس الشعرى الجديد فى ألفاظه الغريبة عن القاموس الشعرى الرومانسى المألوف قبله نظرا لعصريتها وواقعيتها مثل كلمات المرتبات والديون والمراحيض مما كان يعتبر ألفاظا لاتليق بالشعر..

وهكذا كانت ثورة **أحمد عبد المعطى حجازى** ورفاقه من رواد الشعر الحر ليست مجرد ثورة على الشكل فقط وإنما كانت تجديدا فى المضمون والرؤيا الشعرية والصور والقاموس الشعرى وقد لاحظنا ذلك فى تعبيره عن تيمة القرية وتيمة المدينة وما بينهما من تناقض وهارمونية فى نفس الوقت وكيف نسج بهاتين التيمتين خيوط عالمه الشعرى... ■



للفنان علاء الحلوجى .



أدونيس الميتافيزيائى .. الشاعر

وائل غالى

قد يتصف الإشكال بطبيعة موضوع البحث، يبقى فى مكانه ليعرقل مسيرة التقليد ويسهلها فى آن، فالإشكال هو العقبة ووسيلة إزالة العقبة أو على أقل تقدير اجتنابها، وفى هذا العمق الدلالى نظم «أرسطو» مفهوم الإشكال وخصصه.

أما المشكلة فقد أطلقت على كل قول سواء أكان هذا القول تأكيداً أو نفياً أو تساؤلا، أقول إذن إن المشكلة أُطلقت على كل قول - بصرف النظر عن شكله - يوضع موضع المناقشة، كما أُطلقت اللفظة على قضية قابلة للتحديد ولكن جوهرها لم يحدد بعد. وهو قابل للتحديد من ناحية شكله أو محتواه، والمقصود بالمحتوى صحة المضمون وسلامته، وقد يتطابق الشكل أو المحتوى مع حالة ما من حالات الأشياء والكلمات، ومن هنا جاء التعميم. سمينا «مشكلة» منظومة من التعبيرات تنتمى إلى مجال نظرى معين أو ترتبط بموضوعات المجال دون غيره من المجالات، فيجب عزلها ثم وضعها موضع (مقابل) البحث حتى يحافظ عليها الباحثون فترة من الزمن، فقد تعود إلى منطقة العمل النظرى بعد ذلك، وقد تأتى هذه الضرورة من عرقلة المنظومة المقصودة (موضوع البحث) للفهم، وقد ينبع من احتواء المنظومة على وعد بفهم لاحق يكون أعمق من الفهم السابق.

إذن ما هى طبيعة التعبيرات أو الألفاظ التى قد تنفصل عن نظرية جاهزة فى إحدى مراحل تطورها المختلفة وتقتضى أن يعاد النظر فيها بلا نهاية وذلك باعتبارها محور منطقة عمل نظرى جديد، ما موضوع نوع هذه التعبيرات، ما نوع المنهج المطلوب أو المفروض أو المأمول، مانوع الخطاب؟ وهل يفترض توضيح التعبيرات أن نستخدم مصادر أخرى؟

إن المنطقة النظرية التى يُعاد النظر فيها دائما فى التاريخ العربى هى ثنائية الأصالة والمعاصرة، وقد أردت أن أعالجها انطلاقا من ثنائية **«الثابت والمتحول»** عند **«أدونيس»**.

ظلت الثقافة العربية السائدة تتناقل الكلام عن أن **«أدونيس» أو على أحمد سعيد هو**

أخطر المثقفين العرب المعاصرين لأنه لم يصرح بما احتوت عليه مؤلفاته وسلوكياته من هدم علوى وشيعى وسورى للثقافة العربية الإسلامية السنية السائدة.

فما هو جواب أدونيس بالضبط عن السؤال الذى طرحه عصر النهضة، هل نلتزم بحرفية العقيدة أم ننقدها؟ هل من الممكن جمع الوحى من جديد بحيث يتوافق مع تحولات العصر دون الإساءة إلى الوحى المكتوب، ما الصلة التى تربط التسلسل الكرونولوجى بالنظام المنطقى لسور القرآن؟ هل من صلة بين ماضى القرآن ومستقبله بين الإسلام والأديان الأخرى؟ ما معنى الدين على ضوء تحولات علم العلامات والصوتيات والمنطق الرياضى وغيره من العلوم والفلسفات الجديدة؟ ما الحد الأوسط بين هوية المسلم الثابتة وبين عصر المعلومات؟ بين الدولة المدنية وبين الدولة الدينية؟ أو بين الثابت والمتحول كما يعد **أدونيس**؟

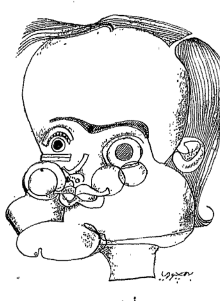
وأما التوفيق بين «الثابت والمتحول» فلم يتم فى هزيمة ١٩٦٧ ، ولم تكن هزيمة ١٩٦٧ ، المرة الأولى أو الأخيرة التى يبلغ فيها المجتمع العربى الهاوية، فقد تعداها إلى هاويات أخرى، وسيعرف أكثر مما عرف ويبلغ هاوية توفيقية أو تلفيقية بعد هاوية، وهو يشهد الآن أحلك لياليه السود.

ما هو إذن الحد الأوسط بين الثابت والمتحول؟

أولا: يجب أن أشير إلى أن **أدونيس من طائفة الفلاسفة بالجوهر والشعراء بالعرض**، ومن بين ملامح البطولة الثقافية الأدونيسية أن الكاتب يقبض على المطلق، ليس فى سياق الخطاب المنظم، وإنما فى إطار من الحدس يستقبل ويرسل، وليس **أدونيس** مثقفا تنويرياً، وإنما هو فيلسوف أدرك معنى الله والإنسان والكون إدراكا حدسيا غير معقول، وبعبارة أخرى فهو يرفض أن يدخل الإنسان ملكوت الدلالة الإلهية دخولا عقلانيًا خالصًا، ويضع **أدونيس** الدلالة الإلهية ـ وكل دلالة ـ موضع إشارة فحسب.

لذلك لم يزعم **أدونيس** قط أنه فيلسوف، وإنما ظل يحفر فى أبجديات شعرية جديدة ومازال، وهو أحد أبرز الشعراء المقموعين فى الثقافة العربية المعاصرة الذين يحملون السؤال نحو أسرار الاعتقاد البسيط ولا يلتفتون إلى النظرية أو العقل، ليس **أدونيس** زنديقًا ولا ملحداً ولا كافراً، وإنما أقام تصوره للإسلام على عجز ملكة الفهم أمام مفهوم الإله، وهو لحظة من لحظات رفضه للتنظيم العقلى لما هو جوهرى، ليس الإله عنده مفهومًا أو معقولا، ولكن لا يعنى ذلك أنه غير موجود.

تنبعث الإشارات الإلهية فى أول مبادئها عن عفو البديهة، وفى اختلاط من الحدس والفكر، الذات والموضوع، النفس والطبيعة، ويصوغ صورة الإله صياغة نسبية لا تصل الإنسان بالمعرفة العقلية، وهكذا فإن الحدس معرفة، لكنه خيال وليس عقلا، وبالتالى تقدم الفلسفة على الحدس الصوفى الشعرى الذى لايحتاج إلى منطق، فالحدس تعبير عن انفصال لا عن إدراك عقلى.



أدونيس

ما العلاقة إذن بين الفلسفة وبين الشعر عند أدونيس؟

سأخصص ـ فيما بعد ـ قراءة شاملة عن **أدونيس** وأقسمها كالتالى: **الفصل الأول** للبحث فى التماثل بين الشعر وبين الفلسفة فى الشعر، و**الفصل الثانى** للبحث فى التماثل بين الشعر وبين الفلسفة فى الفلسفة، و**الفصل الثالث** للبحث فى تفاصل الشعر والفلسفة من ناحية الشعر، و**الفصل الرابع** مخصص للتفاصل بين الشعر وبين الفلسفة خامساً: نبحث فى لا تفاصل الشعر ولا تكامل الشعر والفلسفة، سادسًا. نجيب عن تساؤل الوصل بين الشعر وبين الفلسفة ثم سابعًا: نتساءل عن الفصل بين الشعر وبين الفلسفة، ثامناً: ما التباين بين الفلسفة وبين الشعر: هل إذا كان **أدونيس** شاعراً لابد ألا يكون فيلسوفًا؟ وإذا كان فيلسوفًا لابد ألا يكون شاعراً؟ تاسعًا: ما الشرط الشعرى؟، وما الشرط الفلسفى؟ وعاشراً: ما التشارط المتبادل بين الشعر وبين الفلسفة؟

وسوف يتم تفصيل هذه الروابط بين الشعر وبين الفلسفة على ضوء روح العصر، أى على ضوء ما بعد الحداثة وهو المصطلح الذى نقله **جان فرانسوا ليوتار** عن علماء الاجتماع الأمريكيين وإن بدّل معناه، و**أدونيس** كاتب ما بعد حداثى لأنه شاعر ما بعد اليقين وما بعد الوضوح اللذين ظلا قائمين فى العلم والأدب والفنون حتى نهاية القرن التاسع عشر بل حتى نهاية الستينيات من هذا القرن، حيث انتهى العالم العربى فى أساطير القومية فى أعقاب هزيمة ١٩٦٧.

و**أدونيس** ما بعد حداثى أيضًا لأنه ينظر إلى الشعر نظرة تجعله «لعبة لغة» متحركة وغير أكيدة، وهو يفصل الشعر أو قيمته عن الحدث، ويعبر عن حال الشعر والفكر فى العشرين عاما التى شهدت تراجع محور الحداثة والقومية معاً على ضوء أيلول الأسود، وحرب لبنان، وغزو بيروت، والثورة الإيرانية.

لكن **أدونيس** ليس من أتباع ما بعد الحداثة لأنه ليس براجماتيًا ولا يبنى النهائية بل يفكر فى أصول التفكير، ومهمة الفلسفة

عنده هى قيادة الوحى إلى مثواه الأخير، ومصاحبة العقل إلى الخيال والحلم.

غير أنه ما بعد حداثى لأنه لا يكوّن تركيبات لغوية ثابتة، والشعر عنده لغة فى الجوهر تقدم على الإشارة لا على الدلالة وعلى مفهوم للمعرفة يجعلها من أنواع المتاهة أو الرؤية غير المنسية ظاهرياً تنتهى عنده ثنائية الحقيقة والخطأ، الجوهر والمظهر، أو قل إنها أصبحت ثنائية ثانوية يسبقها الوهم والحلم، لم يعد هناك سوى عالم من وجهات النظر الخاصة، عالم بلا معنى، عالم مخادع بعبارة أخرى، لم يعد هناك سوى عالم واحد، هو العالم الكثير، العالم الشبحى الكابوسى.

ولأنه يحلل الثابت فكره ينهض أيضا على جانب من النسق أى على لحظة من اللحظات التكوينية للفلسفة البنيوية، وهو نسق شديد الخصوصية يركز على الوصول لأفضل تدمير ممكن للنسق، وهو نسق يتغير فى التاريخ، يتحول التاريخ ويتزامن، يتحول فى المتحول، ويتزامن فى الثابت.

يسير أدونيس فى دروب البنيوية الثابتة رغما عن تغليبه للمتحول، التحول معروف الآنية وإن كان غير معروف الماهية، يظهر المتحول دون أن يوضح ماهيته، فهو أظهر من كل ظاهر، لكنه أخفى من كل خفى، يشعر كل إنسان بالمتحول أو أكثر الناس جملة وإن لم يعرف جوهر المتحول وماهيته، يشعر الإنسان بالمتحول بالآنية المتحولة وإن لم يشعر بماهيته لأن المتحول غير قابل لأن يحدّ، ذلك أن الحد يهتم بالجنس القريب والفصل النوعى.

وهذا بعينه مصدر الإشكال فى الفكر الحدسى عند أدونيس يتحقق المتحول العينى من حيث مرتبته الذاتية فى مقابل الماهية المتحولة، المتحول ظاهر الآنية خفى الماهية يؤكد نفسه وقوته فى الوجود لأنه واجب الوجود بذاته.

تعرّض أدونيس لمشاكل فلسفة العلوم اللغوية العربية نثراً أو شعراً فى سعى دائم وراء أنساق لغوية وفكرية غير ثابتة، إذن أدونيس مفكر ما بعد حداثى يجعل الشعر «لعبة لغوية، لا تنتج علما وإنما تصنع مجهولا يتناقض فى نسق مفتوح دائما، ورفضه مفهوم الحقيقة والوحدة والكلية رفض حديث وما بعد حديث على السواء، والحقيقة أن الشاعر ما بعد الحداثى فى أدونيس يلعب باللغة حسب قواعد وقوانين بيدها هو بنفسه وفى بنية مفتوحة أبداً لكنه احتفظ فى الواقع بجانب من النبرة الوعظية والأخلاقية والعقائدية، وهو الأمر الذى يتعارض مع وضعه الذات مكان البنية الثابتة وفى علاقة غير شكلية.

ما هو إذن مفهوم الجديد؟ هل يكون هذا المفهوم مربوطا بالنمطية الطردية؟ كيف يستقى أدونيس الجديد فى القديم؟ وما هو النقد الجديد؟ ماذا يعنى أن يكون أدونيس فيلسوفًا بالجوهر شاعراً بالعرض؟ أليست دعوته فى محصلتها النهائية دعوة رومانسية جديدة؟ هل حداثته الجديدة إحياء لبدائية جديدة؟

الجديد هو التجديد، والتجديد الذى صنعه ودعا إليه فى اللغة والشعر والفكر جميعاً جاوز به التجديد الحديث.

تقع دعوة أدونيس فيما بعد التاريخ الحديث رغما عن استناده إلى القوة النقدية والثورية التى كانت تميز التاريخ الحديث ثم ضاعت وتناثرت فى ظروف هزيمة ١٩٦٧ .

وأما ما بعد الشعر العربى القديم فهو جوهر مشروعه:

«أحب هنا أن أعترف بأننى كنت بين من أخذوا ثقافة الغرب غير أننى كنت كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلحوا بوعى ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الثقافى الذاتى، وفى هذا الإطار أحب أن أعترف أيضا أننى لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافى العربى السائد وأجهزته المعرفية فقراءة بودلير هى التى غيرت معرفتى بأبى نواس، وكشفت لى عن شعريته وحداثته، وقراءة مالارميه هى التى أوضحت لى أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبى تمام، وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هى التى أفادتنى إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها، وقراءة النقد الفرنسى الحديث هى التى دلتنى على حداثة النظر النقدى عند الجرجانى خصوصًا فى كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية التعبيرية (١).

ويتجلى ما بعد الإله منذ «أغانى مهيار الدمشقى» حيث كتب يقول فى قصيدة تحمل عنوان: «مات إله...»:

«مات إله كان من هناك

يهبط فى جمجمة السماء

لربما فى الذعر والهلاك

فى اليأس فى المتاه

يصعد فى أعماقى إله،

لربما فالأرض لى سرير وزوجة

والعالم انحناء» (٢).

يستبدل أدونيس إذن بالإله الأرضى الإله السماوى، وذلك على سبيل تكوين عمودية أرضية وهى فكرة تختلف جذرياً عن المذاهب التوحيدية المعروفة.

وهو ما بعد سياسى، وفى هذا الإطار قال ومازال يقول دائماً: «إن الحقيقة خارج النص وخارج السلطة، وكل كتابة أيا كانت ـ فكراً أو شعراً ـ لا تنطلق من هذه البداية، لا يمكن أن تكون حديثة ولا يمكن أن تؤسس لتقدم، ولن تكون إلا عودة ما، أو غيبية ما، أو تلفيقًا ما، أو تقليدية ما، لن تكون ـ بعبارة ثانية ـ إلا شكلا آخر من الانحطاط والتخلف (٣).

كما أنه ما بعد صناعى: «التقدم اليوم مادى لكنه أعمى لا يبصر ولا يستبصر خصوصا فيما يتعلق بمستقبل الإنسان ومصيره، وتكاد القدرة على تصور الأرض الجميلة تصوراً آخر يبرز جمالها الأكثر، وتنظيم سلم القيم بشكل أكثر إنسانية، أن تزول.» (٤).

ويبدو له أن الأساس الأول لكى يحقق الفكر العربى مهمته الأولى هو أن يخرج إلى ما بعد الدين: «إن الخروج من البنية الدينية،

ولايبدأ هذا الخروج إلا بالفصل فصلا كاملا بين الدين وبين السياسة، وبين الدين وبين المؤسسة بحيث ينحصر الدين فى كونه تجربة شخصية محضة لا تلزم إلا صاحبها،[٥].

إنه يدعو إذن إلى العلمانية وإلى نقد المعطيات الأولى لبنية الفكر الأولى الدينية.

غير أن أدونيس لا يتعدى الحداثة فهو يُبقى على الإنسان على خلاف مختلف الفلسفات الاشتراكية الرأسمالية والبنيوية والنيتشوية التى تجعل الإنسان جسرا يتحول عليه الإنسان إلى حالة أرقى.

لكنه سرعان ما يعود إلى ما بعد الحداثة من حيث دوران فكره حول ما بعد الثقافة العربية والإسلامية والغربية الأوروبية والأمريكية فهو يرفض «ثقافة مجتمع تؤسس له، وتهيمن عليه الرؤية الدينية»[٦]. أى أنه يرفض ثقافة مجتمع تقليدى ماضوى فى بناه وقيمه وثقافته ومؤسساته، كما يرفض الثقافة التقنية - العلمية التى تميز المجتمعات الغربية الأوروبية والأمريكية.

وما بعد حداثية أدونيس متوافقة مع أصولية جديدة، إن ما يريد قوله هو أن الكتاب والمفكرين العرب المعاصرين بمختلف اتجاهاتهم «لا يستطيعون أن يجمعوا الماء والنار فى يد واحدة، وأن عليهم قبل أن يطالبوا الحكم العربى بتحقيق الديمقراطية أن يطالبوا المجتمع نفسه بأن يتخلص مما يحول دون تحقيقها، وأن هذا الذى يحول يتمثل فى أصول ليس الحكم إلا نتيجة لها، وأنه لا يمكن بناء الديمقراطية إلا بأصول أخرى»[٧].

وهذه الأصول الأخرى هى **أبونواس وأبو تمام وأبو العلاء المعرى والمتنبى ومسلم بن الوليد والجرجانى وبشارين برد وابن الرومى** ورغما عن ثورية أدونيس فهو لم يطرح قضايا ما بعد الرأسمالية أوما بعد البورجوازية فى هذه السنوات الأخيرة فى القرن العشرين، لكنه واحد من شعراء ما بعد الأيديولوجيات بسبب رفضه لفكر الوظيفة: «يلتقى الفكر الغيبى والفكر الأيديولوجى فى القول إن المجتمع العربى متخلف، وقد يتفقان على تسمية هذا التخلف انحطاطا بالقياس إلى الإنجازات العربية الحضارية المتقدمة، ولئن كانا يختلفان فى التشخيص وفى العلاج ظاهرياً فإن بينهما متشابهات وطريقتهما فى التقليد والممارسة متطابقتان.»[٨].

والفكران كلاهما وظيفى ذرائعى: وظيفى لأن غايته ليست التحليل والاستقصاء، بل الخدمة، خدمة المصلحة، وذرائعى لأن مهمته ليست البحث والسؤال بل الفعالية.»[٩].

والجانب الذرائعى فيما بعد الحداثة هو الذى يخرج أدونيس من دائرة ما بعد الحداثة ويرجعه إلى الحداثة.

وفى سياق نهاية الألفية الثانية، ماذا يبقى إذا أعلنا نهاية الثقافة العربية السائدة ونهاية التقنية أو العقلانية العلمية التى تميز أوروبا وأمريكا واليابان وحتى الصين؟ ما معنى الانحطاط الروحى؟. وما منجزات النهضة وحدودها، ما معنى القطيعة والاستمرار؟ الأفول والماضى والمأساة؟ التقدم والمستقبل والطليعة؟ النفى والتكرار؟ ما هى أركان الزمن المفقود فى الثقافة العربية؟ هل هناك دورات تاريخية أم عوْد أبدى إلى المثيل والشبيه؟ وإذا كانت الحداثة الشعرية قد سبقت نفسها عند **أبى نواس وأبى تمام وأبى العلاء المعرى والمتنبى** وغيرهم فما معنى عموم الحداثة؟ ما هو عموم الحداثة وخصوصها؟ وما هو فقرها وثراؤها؟ **ماذا يبقى فى الواقع حين نجعل الشعر لعبة لغوية؟** يقوم مفهوم الوثبة أو الطفرة المطلقة على إزالة الواسطة، التوسط، الوسط، أى أنها تقوم على إحراق المراحل ضمن انتقال مفاجئ ومنفصل يناقض الوثوب المسير ويعارض المصير، فكيف يتوحد المصير والثابت فى وحدة كثيرة؟ صحيح أن الوجود الأدونيسى أو العدم الأدونيسى - فكلاهما واحد - يقوم على الزمان، وصحيح أيضا أن عنده الزمان خشبة مسرحية يمثل عليها الإنسان وقت الوجود.

الزمان هو المطلق، هو الأعم أو أكثر الأشياء كلها عموماً، هو الكلية التى تفوق كل شىء مهما كانت درجته فى الثبات، يستوى على عرض المقولات والموجودات جميعاً بلا استثناء، وأخيراً.. الزمان هو الذات التى تقبل أو تحتمل جميع المحمولات دون أن تكون هى نفسها محمولا، محدوداً بحدود متعالية.

لكن هذا الزمان الماثل فى الإطلاق لا يحدث ولا يتغير، وهو غير ثابت أيضا، ليس الزمان الأدونيسى وحدة يعارض فيها الوجود العدم، وهو ليس وحدة متحركة يناقض فيها العدم الوجود، إنما هو تعارض بلا وحدة، تناقض بلا نهاية بين الوجود وبين العدم، ولا يتوحد الزمان خطيًا فى تتابع منقوط أو مسلسل تشكله اللحظات المتباعدة المتقاربة.

لا ينفى هذا كله أن المتحول الأدونيسى يحتل المرتبة الأولى فى جدول الأعمال «الثابت والمتحول»المتحول فى «الثابت والمتحول» هو صاحب الأولوية الثورية، وأما العقلية الثقافية العربية والإسلامية السائدة فتضع المتحول فى المرتبة الثانية بعد الثابت.

صنع الله المتحول كصورة متحركة للثابت أو صنعه من عدم، شارك العدم فى خلق المتحول، لذلك ولد المتحول - سابقًا - منفياً أو مسلوباً.

لكن إذا كان صحيحا أن العالم الأدونيسى بلا نهاية ولا بداية فهو عالم يتصف بالصفات الأزلية الثابتة.

ظلت هناك فجوة بين المتحول وبين بهاء الثابت، وظل المتحول فى إطار هذه الفجوة ثانوياً لا يسمو سمواً إبداعيًا خلاقًا. المتحول إما مصنوع أو مخلوق.

لكن المتحول الأدونيسى لا يتمتع بالأبعاد الثلاثة المعروفة، الماضى والحاضر والمستقبل، وهو ليس الإمكان لأن الإمكان محكوم بمبدأ عدم التناقض المنطقى وإنما هو الإمكان الفعلى الذى يملك القوة أو القدرة على الظهور فى المستقبل من خارج المستقبل، المتحول هو الأفق أو البعد، المتحول

هو البعد الرابع بعد المستقبل والحاضر والماضى وهو الأول فى الوقت نفسه.

إذن هناك - عند أدونيس ولأول مرة فى تاريخ الفكر العربى - أولوية مطلقة وغير مشروطة للزمان، يكتشف أدونيس لأول مرة ليس الثابت وإنما المتحول كتحول أصلى وأولى.

من المؤكد أن أدونيس يعيد اكتشاف التراث لكنه لا يجد فيه سوى الثابت المطلق والأسمى، وإذا كان الثابت والمتحول يتماهيان فالفكرة التراثية السائدة تضع المتحول ضمن الثابت، أو تختصر المتحول فى الثابت.

يرى أدونيس أن الثابت والمتحول لا يتماهيان لأنه فى حال توحدهما يصفى «الثابت - المتحول، وبدلا من أن يتقدم المتحول فى أفق الوعى التاريخى الثابت الإمساك به ويفهمه ثم يصفيه لأن الثابت فى حقيقة أمره هو الوجود الأسمى لا يقع فى فضاء الزمن ولا يتمثله الوعى، يتحول أصلا ويعيد إنتاج المتحول بنفسه، الثابت - فى الرأى الشائع والسائد - لا يغاير المتحول، أما عند أدونيس فالمتحول هو المطلق الذى يقع وراءه أى شىء آخر حتى ولو كان الثابت، ولا ينفك المتحول سعياً وراء إعادة إنتاج نفسه بنفسه بوصفه تحولا لنفسه.

وأدونيس هو المفكر العربى المعاصر الوحيد الذى تصور المتحول تصوراً مطلقًا وجذرياً على نحو فريد، يتحول المتحول بنفسه دون الثابت، أى أن المتحول ليس قوة تثبيتية، أما الرأى السائد فقد جعل الثابت قوة من قوى المتحول.

وإذا كان المتحول الأدونيسى لا يثبت فهو غير قابل لأن يوضع فى قالب عقلى، المتحول الأدونيسى هو متحول الجنون، وبين العقل والجنون قصة صراع طويلة وقديمة للغاية، ويكاد لا يوجد فى تاريخ الثقافات أو الأفراد أو الشعوب صراع أقدم من صراع العقل والجنون.

والفلاسفة.. أليسوا جنود العقل؟ أبطال التنوير؟

لم يجاوز أدونيس نهائيًا ظلمات الفوضى بل يعتبر نفسه فوضوياً: «هل تدرك الآن لماذا أنا فوضوى؟، وبأى معنى؟ بلى، كل قمع للحرية، حرية القول والتفكير، حتى حين تكون الآراء المعبر عنها خاطئة، إنما هو قمع للحقيقة ذاتها، فنحن لا نصل إلى الحقيقة إلا بالحوار، وبالمواجهة بين آراء حرة ومتساوية وبين كل قتل للحرية فى مجتمع ما إنما هو قتل لهوية هذا المجتمع نفسه وقتل للغة التى تفصح عن هذه الهوية.»(١٠).

لم يرد أدونيس أن ينتصر على الفوضى، ولم يدخل أفق الكلام المضبوط أو مجال الفكر المنظوم، بل الجنون صادر عن وعى تام، حيث لم يعد المجنون منذ العصر الكلاسيكى هو الأحمق أو الأبله أو السكير أو الفاجر أو المجرم.. وحين كان أفلاطون يعدد أنواع الجنون المعطى بنعمة إلهية وهى أربعة يعد بينها الجنون الشعرى والجنون الفلسفى.

«فالجنون ينتج عن «تغير يحدث بقوة إلهية فى مقاييسنا الاجتماعية العادية، إنه الانتقال من العادى إلى غير العادى أو هو خرق العادة: وذلك هو الشعر(١١)، وذلك هو التفلسف أيضاً.

وفى نهاية هذه المقدمة نود أن نقول إن أدونيس لا يمثل نهاية الحداثة بقدر ما يمثل المدخل إلى نهاية الحداثة، وهو بداية نهاية الحداثة، ولا ينفى ذلك أن أدونيس أحد أعمدة الحداثة الشعرية العربية المعاصرة لأنه يدافع عن أطروحة تدور حول شعرية الشعر فى مجمله وشموله.

ومحتوى هذه الأطروحة تقول إن شعرية الشعر الحديث: «لا تقتضى أو تتضمن حرية الفكر وحده وإنما تقتضى وتتضمن حرية الجسد أيضًا، إنها انفجار المكبوت وتحرره، فإن يفكر العربى حقاً تفكيراً حديثاً وأن يكتب كتابة حديثة، أمران يعنيان أولياً أن يفكر فيما لم يفكر فيه حتى الآن، وإما يكتب ما لم يكتب حتى الآن، (١٢) الحرية التى تملأ المكان وتسكنه دون أن يكون المكان قابلا لأن نقيسه بمقاييس قد تحطم قواه، وتدخل هذه الحرية فى لعبة متحركة أبداً، وينقسم الواقع دون أن يتوحد أبدا.

«من نافلة القول أن نحاول ربط الاتصال بين الفكر والشعر، فحتى الذين كانوا يذهبون إلى أن الشعر إلهام وموهبة لم يكونوا يستطيعون أن ينكروا هذا الاتصال القوى المتين بين الفكر والشعر، ولو أنهم لم يكونوا يحددون هذه الصلة أو يجعلون منها موضوع تفكير أو بحث نقدى.

ورغم هذه الصلة القوية المتينة بين البيئة الفكرية والشعرية وبين التطورات التى تطرأ على هذه البيئة وتلك، فإن تمثل هذا الموضوع وبلورته ظل غامضا فى التفكير النقدى القديم منه والحديث حتى القليلين هم الذين تنبهوا - استمداداً من النظريات الغربية - إلى الصلة بين الحركة الفكرية وتطور الشعر عند العرب، وهكذا ظلت أغلبية الدراسات تنفرد بتطور الحركات الفكرية العربية مثلا، أو تنفرد بتطور الحركات الأدبية دون أن تعمق العلاقة العضوية بين تطور الحركتين، سواء فى الشعر القديم أو الحديث (١٣).

لكن الصلة التى تربط الشعر بالفكر والفكر بالشعر ليست صلة حضارية عامة، وهى لا تقتصر على ثنائية الشكل الشعرى والمحتوى الفكرى كما أن الصلة ليست أحادية الجانب أى أن الصلة ليست فقط تأثير الفكر فى الشعر «حتى كانت هناك مدرسة نقدية تتعصب لأبى تمام لأن شعره اتسم ببعض النظريات الفكرية أو بالحكمة، كما يعرفون شعر المتنبى أو المعرى أو ابن الرومى وغيرهم من شعراء الفكر والذين تأثروا ببعض المنطلقات الفلسفية فكانت لبعضهم فى الحكم الحياتية التى صدرت عنهم، وكانت سبيلا لتطعيم شعرهم بالفكر والنظر وتجويد المعانى(١٤). ليست الصلة بين الشعر والفكر عند أبى تمام والمتنبى والمعرى وابن الرومى، وجميعهم أسلاف أدونيس تأثيراً فكريا فى الشعر، وإنما هناك أيضًا تأثير شعرى فى الفكر وهو ما سنبرهن عليه فى دراسات أخرى فيما بعد فى زاوية تحليل الخطاب الأدونيسى، فالصلة التى تربط الشعر بالفكر والفكر بالشعر فيها الفصل بينهما والربط بينهما فيها شعرية الشعر والفكر وفكرية الفكر والشعر والتباين بينهما

والاختلاف والتشارط إلى آخر مجموع العلاقات التفصيلية والإجمالية.

ولماذا اختيار أعمال أدونيس دون غيره فى الشعراء لتبيان ماهية الصلة التى تربط الشعر بالفكر؟ لماذا اختيار أدونيس دون أبى تمام أو النفرى أو المعرى أو أبى نواس، المتنبى أو ابن الرومى؟ ألا تتحق ماهية العلاقة بين الشعر والفكر فى أشعار هؤلاء الشعراء على درجة من الثراء الذى لا يشك أدونيس نفسه فى حداثته؟ هل من الممكن أن نستخلص من أعمال شاعر ومفكر واحد ماهية الصلة التى تربط الشعر والفكر بالشعر؟ فالماهية العامة نفسها مستخلصة من خصوصيات وفرادات أخرى عديدة ومتنوعة زخرت بها حركة الشعر على مر التاريخ العربى، ولذلك فقد تبدو هناك حاجة إلى تحليل مسبق متنوع لمجموع الأشعار والتجارب الشعرية التى دارت بين الشعر وبين الفكر، وفى هذه الحال يظهر شعر وفكر أدونيس وكأنه حالة خاصة من بين عديد من الحالات الخاصة الأخرى، لأن أدونيس وحده لا يرقى إلى مرتبة المقياس فى تعريف الشعر الفكرى وتحديد الفكر الشعرى تحديداً جامعًا مانعًا، وعلى هذا يقوم بحثنا على حدود محددة وإن كان هدفه العموم، وليست هذه مصادفة، فالجوهر هو القائم بغيره وهو حامل للأعراض، تتغير ذاتيته وتتكون وتفسد.

لكن لا يحقق أدونيس عرضياً الجوهر العام للصلة التى تربط الشعر بالفكر والفكر بالشعر، وإنما هو الشاعر الميتافيزيائى الوحيد فى الشعر العربى الحديث، **فبدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتى وصلاح عبدالصبور. وأحمد عبدالمعطى حجازى وفدوى طوقان ونازك الملائكة** شعراء عظام لكنهم ليسوا شعراء مفكرين أو مفكرين شعراء، من المؤكد أنهم تطرقوا إلى قضايا المطلق، لكن الجمع بين الشعر وبين الفكر هى الميزة التى يمتاز بها أدونيس عن غيره من المثقفين العرب المعاصرين.

إنه شاعر ميتافيزيائى، وليس شاعراً فيلسوفاً، ذلك أن الفكر الميتافيزيائى تأمل فى العالم، أما الفلسفة فهى أكثر من مجرد تأمل، غير أن أعمال أدونيس تتضمن أيضاً طريقة ومنهاجًا فى تأمل العالم، لأنه يجاوز إثارة المشكلات الجذرية إلى الجواب عليها، كما أنه يكتب بذبرة الذى يعلم الحقيقة، لذلك فهو مفكر شاعر ميتافيزيائى متصوف وفيلسوف. ■

الهوامش:

(١) أدونيس، «الشعرية العربية»، دار الآداب، بيروت، طـ١ / ١٩٨٥ ، طـ٢/ ١٩٨٩، ص١٩٨٦ .

(٢) أدونيس، «أغانى مهيار الدمشقى»، دار مجلة شعر، بيروت، طـ١ / ١٩٦١، ص ٥١ .

(٣) أدونيس، «النظام والكلام»، دار الآداب، بيروت - لبنان، طـ ١ / ١٩٩٣ ، ص ٨٦ - ٨٧ .

(٤) المرجع السابق، ص ٧٢ .

(٥) المرجع السابق، ص ٥٦ .

(٦) المرجع السابق، ص ٦٢ .

(٧) المرجع السابق، ص ١١٥ .

(٨) المرجع السابق، ص ٨٥ .

(٩) المرجع السابق، ص ٨٦ .

(١٠) المرجع السابق، ص ١٨١ .

(١١) أدونيس، «زمن الشعر»، دار العودة ، بيروت، طـ ١ / ١٩٧٢ ، ص ٧١ .

(١٢) أدونيس، «الشعرية العربية»، مرجع سبق ذكره، ص ١١١ .

(١٣) «الشعر والفكر المعاصر»، مجموعة من المؤلفين، تأثيرات الحركات الفكرية على الشعر العربى، عبدالكريم غلاب، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة كتاب الجماهير، ١٩٧٤ ، ص ١١٧ .

(١٤) المرجع السابق ، ص ١١٩ .

النقد العربى  وأزمة الهوية

محمد عفيفى مطر والانحياز إلى الحداثة

أمجد ريان

(أولا)

فى يتحدث شكرى عياد عن انكسار النموذجين الرومانسى والواقعى، فى الحركة الشعرية الحديثة، وكيف أن النموذج الرومانسى قد بدأ فى الضمور بداية من هذا القرن، وحلت محله سطحية فى الشعور، تنذر بوجوب التغيير، وأن النموذج التالى، الواقعى، قد غلبت عليه الواقعية القومية التى كانت قصائدها من نتاج المناسبات، وإن اختلفت عن شعر المناسبات التقليدى، لأنها عبرت تعبيراً قوياً عن شعور بالانتماء، وقد أصبح الشعراء ملتزمين بقضية عد الفن سلاحًا فى معركة الوجود، تحت تأثير الفكر الوجودى من ناحية، والنظرية الماركسية من ناحية أخرى، ومادام الشاعر مشتركًا فى المعركة فهو يتكلم بلسان الـ [نحن]. على أن المبدأ التاريخى الذى يعنى نشوء هذه الواقعية فى كنف الفكر الماركسى، ينبغى أن يحسب حسابه فى تطور هذا الاتجاه من بعد.

كان أكثر الشعراء الواقعيين ينتمون إلى اليسار، وكانت الواقعية الاشتراكية نفسها تضيق وتتسع بحسب الأحوال، وقد قرأ الشعراء **فكر ماوتسى تونج**، وقرءوا كتاب **روجيه جارودى** [واقعية بلا ضفاف] وطمأنوا أنفسهم إلى أن الواقعية الاشتراكية ليست بالضرورة ضد الحداثة، ولكن التعايش بين النموذجين لم يكن ممكنًا فى الحقيقة، وكانت الظروف كلها تتعانق لكى تسمح للحداثة بأن تتغلغل فى حياتنا وواقعنا الثقافى.

هناك بالطبع خصوصية للثقافة فى واقعنا، وخصوصية فى صياغتنا للحداثة تأكيداً للعناصر الإبداعية التى تنطوى عليها هذه الثقافة، وتحريراً لعناصر أخرى تتهيأ للتحول والتغيير. لقد سعى الحداثيون، بلا شك، للحفاظ على هويتنا، بما لا يتناقض مع حيوية الإبداع، وانطلاقه.

الحداثة فى الغرب تختلف عن حداثتنا، ولكل حداثة نسق معرفى خاص، لا يتشابه مع باقى الحداثات إلا فى الجوهر العام، ليست هناك إذن - بمنطوق **جابر عصفور**- حداثة مركزية أو حداثة المثال، أو الإطار

المرجعى، فالوعى الذى يصوغ رؤيا الحداثة، وعى يتحرك فى تاريخه الخاص.

إن أفضل تعريف للحداثة فى رأس **إليكسى كالينيكوس هو ما قدمه يوجين لان فى [الماركسية والحداثة]** عندما يحدد الحداثة من خلال الوعى الذاتى الجمالى، والتزامنية بمعنى التجاور، أو المونتاج داخل توليفات مبهرة غير متوقعة، وكذلك المفارقة والغموض، وعدم السيطرة على الدوافع. وهى الملامح ذاتها التى ميزت الفن بقوة فى العقود الماضية فى واقعنا، متأثراً بما توهج فى أوروبا من قبل، فى إطار من تغلغل العلاقات السلعية فى جميع جوانب الحياة الاجتماعية، والثقافية أيضاً، وهو ما يبرر عزل الفن، والمناداة باستقلاله من قبل كثير من المفكرين الجماليين.

ستكون الحداثة من هذا المنظور متصلة بالتاريخ، ومنفصلة عنه فى الوقت نفسه، لأنها تكشف عن شبكة علاقات اللحظة التاريخية وتطرح تناقضاتها وصراعاتها لتبرز جوهرها، ولكنها تصب منطقها فى بناء مستقل له كينونته الموضوعية المفارقة للواقع.

لقد كانت هناك حالة ملحة إثر سقوط النموذجين الرومانسى والواقعى، إلى تثوير القصيدة الجديدة، فى اجتهاد معاصر يسعى لتأسيس مصطلح جديد يوازى مصطلح Modernism وبالطبع فإن حداثة الشعر فى واقعنا ستوازى حداثة وعى اجتماعى شامل، يمثل حلا لمأزق تاريخى فى مرحلة معينة.

لم تحدث القصيدة الجديدة مجرد تغيير شكلى أو مضمونى، بل كان التغيير شاملا ينصرف كليًا إلى رؤيا عالم مغايرة، معقدة فى ذاتها وممارساتها، منطوية على حالة وعى نقدى نقضى، تنبثق فى اللحظة التى تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعى على طرائقها المعتادة فى الإدراك لنفسها ولواقعها، بكل ما فيه من ميراث، ومن إدراك للآخر الغربى ولإنجازاته.

لقد حققت الحداثة ما يشبه الانفجار المعرفى، حيث تنبعث الطاقات الكامنة، وتتحرر شهوات الإبداع فى الثورة المعرفية الجديدة، لكى تتولد أفكار مختلفة بشكل كثيف ومدهش وغير مألوف.

القصيدة الحداثية ترفض الإذعان للسابق السائد، وتصنع لنفسها - كما يقول **عز الدين إسماعيل** - جماليات خاصة غير مسبوقة بمثال.

لقد وصلت القصيدة العربية من خلال الحداثة إلى أقصى تطور لها على مدى تاريخها السابق كله، لقد انتقلت من البساطة إلى التشابك والتعقيد، ومن المحدودية إلى اللامحدودية، ومن الوحدانية إلى التعدد، لقد جعلت القصيدة الحداثية التجربة بكل تعقيداتها مصدراً للرؤيا بحثت عن تجاوز مستمر وإبداع مستمر لأشكال وصيغ متجددة، إنها تجربة تلغى الحدود الفاصلة بين الأشياء، لتطرح رؤيا تواشجية، إنها بعبارة [**لوسيان جولدمان**]: [رؤيا العالم] وهى رؤيا نقيضة للرؤيا المحافظة التى سادت فى التراث الرسمى. وصار الشاعر غير مطالب بالإفصاح عن رؤيته للعالم والتاريخ خارج النص الإبداعى لأنهما متضمنان فيه، وقد صار الشاعر يسعى لاكتشاف الواقع فى النص، لا النص فى الواقع، ومن هنا فالقصيدة كما يقول **محمود أمين العالم**: - لا تطلب منا أن نفهمها، ولكن نتذوقها. [الأنا] فى القصيدة الحداثية تخضع لتحول جوهرى يخرج بها عن الأنا التاريخية الشخصية، ليمنحها طبيعة متعددة، ويوحدها بأنا جماعية، لا محدودة على الإطلاق.



محمد عفيفى مطر

تصل القصيدة الحداثية بنا إلى احتمالات متعددة للنص الأدبى، تمثل شبكة من المستويات والعلاقات التى تشكل فى تفاعلها الكلى بنية النص، بدءاً من المفردة اللغوية، مروراً بالبنية الإيقاعية إلى البنية الدلالية،ثم الرؤيا الشعرية بشكل عام.

سيحدث انتقال من الصوت الواحد إلى الصوت المتعدد، وهو انتقال يمنح القصيدة بعداً دراميًا احتدامياً: وقد شهد التجريب المستمر على نمو الإدراك الواعى للتغيير، لتأكيد قدرة الذات على الإبداع ومسايرة إيقاعات الزمن المتلاحقة فى ظل التطور المعرفى المطرد.

(ثانيا)

محمد عفيفى مطر هو شاعر المناخ الريفى المصرى بلا منازع، لا يطرح شكلا من أشكال الفولكلور، أو يقدم حكايات زخرفية زائفة، بل يطرح رؤيته المتفاعلة تفاعلاً عضوياً مع الحداثة، والتى تسعى جاهدة فى أن تحدد - إبستمولوجياً - معرفية تنطوى على مفاهيم ومعتقدات حضارية، تطرح إنجازاً روحيًا إنسانيًا من خلال شاعرية خيالية موهوبة، لم يجمدها تيار عقلى تحليلى، فتنفلت قصيدته من التعبيرات التقريرية أو الأيديولوجية المباشرة، ليصبح نسيج النص شبكة من الرؤى الرمزية متعددة الأبعاد والدلالات، تمزج الواقعىّ بالخيالىّ، والحلم بالحقيقة، متجنبة البعد الظاهرى للأشياء، وتتجه مباشرة إلى جوهرها العميق.

يستخدم الشاعر الجو الأسطورى، لتكثيف الدلالة الكلية للقصيدة، ولإعطائها أبعاداً إنسانية وجمالية غنية، تتجاوز السياق التاريخى الذى وضعت فيه، لتخلق بذاتها سياقاً فكرياً وجمالياً جديداً متفاعلا مع النص الذى يحتويها.

وإذا كانت تجربة شعراء السبعينيات تمثل توجهاً جمالياً محدد الملامح بالأساس، وليس تقارباً عمرياً، فإن **محمد عفيفى مطر وأدونيس ومحمود درويش** على سبيل المثال هم منتمون بشكل عضوى إلى هذه التجربة حتى وإن سبقوا عمرياً، إنها تجربة حداثية مشتركة قدمت تنويعات لا نهاية لها، ولكنها تخضع كلها إلى رؤى الحداثة ومنطقها الجمالى الجديد، وها هو **جمال القصاص** يتحدث عن التلاحم بين تجربة مطر وتجربة جيله: [لا أظن أن شاعراً كان له التأثير الأعمق والأوسع على معظم شعراء جيلى، مثلما كان للشاعر **محمد عفيفى مطر**، ليس لأن شعره قد ساهم بشكل قوى فى بناء رؤيتنا لمفهوم الحداثة فى الشعر على وجه الخصوص، وفى الفن بشكل عام فحسب، وإنما لأن نص **مطر** الشعرى بما فيه من تركيب وتكثيف للدلالة، وتعدد مستويات التشكيل وللرؤية، وبما يحوى من غموض شفيف، نص يقف دائماً خارج سلطة النص الأحادى ثابت المعنى والدلالة.. ولعل هذه القيمة - فى تصورى - هى التى تكسب هذا النص ثراءه، وامتداده، ومقدرته على أن يمنحنا نفسه كل يوم بشكل جديد.. ففى الستينيات والسبعينيات التى شهدت بواكيرنا الشعرية، اتسم المشهد الشعرى المصرى فى معظمه بتسلط المضمون الواحد، وهيمنة مجموعة من الرموز ذات الدلالة المحددة على فضاء الفعل الشعرى، كذلك اتسم التعامل مع التراث بحس انتقائى غائى خارجى جعل منه مجرد خلفية باردة، أو حاملا لأيديولوجيا وأفكار محددة.. فى ذلك الوقت قدم لنا **محمد عفيفى مطر** حياة شعرية مغايرة، احتشدت فيها حدوسات شتى من المعرفة الجمالية والفلسفية، وامتزجت فيها مظاهر الطبيعة والإنسان، ومشاهد من الطير والحيوان والنبات، بأساطير من الخرافة الشعبية، والوعى الإنسانى فى بداهته وفطرته الأولى].

لقد قدم شاعرنا صوتاً متفرداً، ذا خصوصية وقدرة كبيرة على التأثير فى الشعر المصرى الحديث، ليس له مثال سابق، ولا يملك أحد غيره هذه القدرة على إثارة شهوة التجريب لدى الأجيال التالية، وإذا كان لى أن أحكى عن تجربتى الشخصية فى هذا الصدد، فإننى كنت واحداً من جيل شعرى يتوزع على الخريطة المصرية بامتدادها، أمتلئ فى صباى الأول برغبة عارمة فى تحطيم المألوف، لم أكن أمتلك بالطبع وعياً كافياً لتفسير هذا الموقف، ولكننى كنت أقلب صفحات الشعر المصرى والعربى باحثاً عن شيء حقيقى مفتقد، أحسه بقوة، ولكنه فى ظل ظروف القهر والتحريم ينبغى أن يظل خفياً هكذا، حتى أمسكت بالنص الأول فيما وقع بيدى لكى أمتلئ بالإحساس العارم بأننى قد وجدت بغيتى، تماماً، من خلال الإمساك بمعطيات صغيرة تنتمى إلى واقعى وأشيائى الحقيقية فأثورها وأصيغها فى نسيج تركيبى متعدد الدلالة مشبع بالروح الثورية لتفجير اللغة الذى هو تفجير للعالم الاستاتيكى الذى كان يخنق أنفاسى،انبهرت لهذا الجو الحميم للفولكلور القروى، وطعم الخرافة المصرية الملىء بالتلميحات الصوفية والفلسفية، قد تم غزلها فى هذه الرؤية القادرة على الغزو فى كل الاتجاهات:

أنا بهلوانُ الحقول
تعلّمتُ أرجوزة الموتِ فى صمتها والغناء،
بجيبى صكوكُ الشياطين،
فى القلب جوع الرحيل
أنا زارع السمسم المرّفوق النخيل
بنيت السواقى التى ترجع الماء للنهر،
قطعت لحمى الترابى (لحمى بحانوتكم لا يباع)
سأحكى لكم قصة من حقول الرضاع ..

[يتحدث الطمى - ٦]

تتميز تجربة **مطر** بالجرأة الشديدة التى مكنته من أن يمارس نشاطه الشعرى المختلف فكرياً وجمالياً، فى فترة كان النموذج الشعرى السائد تابعاً للسلطة التقليدية من جهة، أو التصورات الشعرية السائدة والتى تمثل الواقعية الاشتراكية أفضل وجوهها من جهة أخرى، تمكن الشاعر فى هذه الظروف من أن يطرح نصه المخالف، والذى يحتاج إلى مران طويل لدى متلقى الشعر لكى يتعامل معه، طرح رؤيته الجمالية المخالفة ولايزال ملتزماً بها ومتشبثاً حتى اليوم مطوراً ومعمقاً ومواصلاً عطاءه بصبر وصلابة نادرى المثال.

ثارت قصيدة **مطر** على الشعر الحر الذى استقر، داخلا فى حالة من الثبوت والارتماء فى المثالية والنمذجة فجاءت قصيدة **مطر** لتلقى بحجر فى هذا الركود الشعرى المخيم، وتمكنت قصيدته من المساهمة الفعالة فى تغيير أدبيات التلقى، نحو الرؤيا الجديدة التى تدعو القارئ إلى أن يتعايش مع الحالة الكلية للنص ليخرج منها بأفكار كثيرة ومضامين غنية، يمتلئ **مطر** بحلم تثوير واقع الفقراء يستلهم منهم رؤاه، يتعلم منهم، ثم يعلمهم كيف يقرءون نصه ويغيرون حياتهم به، يقول [نحن أبناء القرى الفقراء الخاضعين لأعتى قوانين الانتخاب الطبيعى، نفيق ونصحو فجأة وقد بلغنا سن الثلاثين، بالكاد نملك مصدر الرزق البخيل واللقمة الفقيرة الصعبة، ممتلئين بالإحساس العميق بعدم الجدارة والاستحقاق،وبالكرامة المهانة فى وطن مهزوم مهان، وفى قلب جماعة مذعورة مستذلة مغيبة، ووسط عجيج من تلفيقات الكذب والنفاق، وعبادة أوثان البشر والأفكار والممارسات والخيبة الدامية، فى القراءة، والتعلم والثقافة، نحن ريشة فى مهب الصدفة وتوفيقات الحظوظ، وفى احتدامات الموهبة، وغليانات الطاقة المتفجرة فى العقل والقلب، نحن جموع عناد وأمل، وانكسار تحققات وإخفاقات، وتخبط غضب ونزوع استشهاد، وطمأنينة حلم وحكمة، يحيط بكل ذلك سور شامخ من مفاهيم مختلطة النسيج: أنا الملك وعرشى صرخة المظلومين الجائعين الأميين، الذين يسامون

الجيف والخسف وسحق الكرامة الآدمية، وأنا إمكانية الشهادة، وكل شبر من الأرض يستصرخ دمى، وأنا الحارس الموكول به السهر المنتبه والمرابطة الواثقة أمام أبواب الثغور. وامتداد الحدود، وأنا الشحاذ المتسول المتحول فى أروقة الكلام النبيل، وأنا المسئول عن امتحان معدنى وطينتى فى نار المحاولة الدائبة لتحقيق وحدة الظاهر والباطن والكلمة والسلوك والضمير والعقل فى شخصية واحدة موحدة].

●

لقد كان **ناصر فرغلى** موفقًا فى مقالتيه عن ديوان [**رباعية الفرح**] لأنه خصوصيات التجربة، هذه التجربة التى تضع جسد الشاعر فى محور تقاطع أجساد العالم الكثيرة، بين عناصره المتوالدة المتشعبة التى تطرح جدل ثنائيات: الأنا/ الآخر، الأنا/ العالم، الحياة/ الموت، الوطن/ المنفى، الصوفية/ المادة، وهكذا، داخل ثنائية الديوان المحورية التى يسميها: الواحد/ الكثير.

إن قصيدة **مطر** معقدة وثرية، تتداخل مستويات عديدة لخلق الحالة الشعرية فيها، اللغة بدلالاتها، وتشكيلها، وإيقاعها، والبناء متعدد المنظورات معنوياً ومعمارياً، ونحن فى هذه القصيدة بإزاء استبدال ديناميكى لتأثيرات كل مستوى من هذه المستويات.

وعلاوة على هذا فهناك ثنائية كبيرة أساسية بين التراث والتحديث وهو المنطق الكلى للتجربة.

وتتابع فى النص دخول الجانب الذهنى إلى جوار الجانب العاطفى التلقائى، فلم تعد القصيدة مجرد انثيال وجدانى، بل دخل التخطيط الذهنى إلى النص متفاعلا مع الجانب الوجدانى ليضيف خبرة المبدع التى تتراكم يومًا بعد يوم فى طريق مزيد من الإنضاج والتطور.

والتطور فى نص **مطر** لن يتأتى من مجرد الانتقال من [الأنا] إلى [النحن] كما ورد فى الملاحظة المهمة التى قال بها **محمود أمين العالم** كما لو كان رصداً عن تطور الشاعر، وذلك لأن تجربة مطر أكثر تعقيداً من هذه النظرة التى لا ترصد هذه الشبكة شديدة التفاعل بين معطيات عديدة فى المرحلتين.

إن أية رؤية تبسيطية فى شعر **مطر** لن تكون مفيدة أو عميقة فعندما يرى **صلاح السروى** مثلاً فى دراسته عن [فاصلة إيقاع النمل] أن مشهد الخراب، الذى حله فى النص، بكل ما يحمله من بشاعة وآلام سيؤدى إلى مشهد الاستشهاد، ليصبح الشاهد شهيداً، هذا التصور التراتبى البسيط لن ينجح كثيراً فى التعامل مع تجربة **مطر** المعقدة، متعددة المستويات المتداخلة والمتفاعلة. وللسبب نفسه أيضاً فلا معنى لمؤاخذة **صلاح السروى** لـ**عفيفى مطر** بسبب صعوبة التركيب الناتج عن تجريد العلاقات بين مفردات الصورة، ولأن هذا هو منطق التجربة، وليس مجرد خطأ فيها.

سنظل دائمًا فى قصيدة **مطر** بإزاء وعى ساخر لمّاح، يرصد التناقض، ويكون مهيئاً دائماً بشكل حساس لرد التجربة الجزئية إلى منطقها الكلى الشمولى فيتفاعل الأزلى والزائل، والمطلق والنسبى فتمتزج حدوسات شتى من المعارف الجمالية والفلسفية، فيتحقق مبدأ حداثى عام هو وحدة الوجود، وهذا الذى سيبرر هذا الاستيحاء الدائم لشخصيات **السهروردى والحلاج والنفرى** فى التصوف الإسلامى والتراثى، وتبرر فى الوقت نفسه استدعاء شخصيات **هيجل وماركس وسارتر وإسبينوزا** وغيرهم من أصحاب الرؤى الحداثية الكبرى.

●

خصوصية التركيب اللغوى فى نص شاعرنا ستسبب الإحساس بالغموض، إنه غموض مرتبط بطبيعة التجربة، ولكنه قابل للمناقشة وحافل بالثراء والوعود والسحر، وبخاصة عندما ندخل فى المرحلة الثانية فى التجربة، وهى المرحلة التى تبدأ بديوان [**والنهر يلبس الأقنعة**] فى تصور **محمود أمين العالم**، فالتجربة السابقة لهذا الديوان تتميز قصائدها بالتقطيع شبه البيتى، والتفعيلة الواحدة، والبساطة البنيوية والرؤيوية وبروز المضمون إلى حد ما، أما المرحلة الثانية، فيما بعد الديوان المذكور، فهى التى قد يشيع الغموض فيها بصورة أوسع، لأنها، وكما يواصل **محمود العالم** وصفها، تتميز بالتركيب الشديد، والخروج عن منطق التسلسل الخطى إلى المغامرة التخييلية المفتوحة على آفاق لا حدود لها، إنها نقلة جمالية كبرى، تطرح التدوير فى البيت الشعرى لتصير القصيدة دفقة واحدة لا تتوقف حتى نهايتها، وحيث تتميز القصيدة بالانتقال المفاجئ بين الأجزاء، والتعقيد الجمالى، والإدهاش الشديد، وسيادة المفارقات والغرائبيات، والتراكيب المجازية العنيفة، وحيث تداخل بين مستويات تراثية ومعاصرة، حسية وصوفية، قومية وذاتية فى مناخ شبه أسطورى.

وكما تقول **فريال جبورى غزول** فإن قصائد مطر تتولد أقرب إلينا من أنفسنا، تنطق بما فى أعماقنا، ولكنها تبقى مستعصية على التفسير تشدنا بنقاء رؤيتها، وتربكنا بتطرفها الشكلى، إنها تحتلنا وجدانياً، تناجينا وتصدنا فى آن واحد، وفى هذا التزامن تكمن تحديات القصيدة.

ومن هنا فإن شعر **مطر** يثير قضية خطيرة تجسد أزمة من أزماتنا الثقافية المهمة، وهى هذه القطيعة بين النقد والإبداع بدلا من التآزر والاحتشاد المتبادل، ولعل هذا يبرز غزارة إنتاج الشاعر من جهة، وقلة الدراسات المكتوبة عن إبداعه من جهة أخرى. على الرغم من كون قصيدة **مطر** أصفى وأعمق نموذج تشريحى يمكن أن يعمل فيه مبضع ناقد الحداثة، من حيث قدرات نصه على الإحاطة بكافة مستويات النص دلاليًا وتشكيليًا وإيقاعيًا ومعماريًا. إن وصف **محمد عفيفى مطر** فى عنوان هذه المقالة بالمنحاز إلى الحداثة لم يكن عفو خاطر، ولكنه يمثل محاولة لتأكيد تمكن الشاعر من القبض على معطيات ومستويات النص الشعرى كافة فى معادلة دقيقة موهوبة، تمامًا مثلما يسيطر المايسترو على آلات الفرقة الموسيقية كافة.

(ثالثا)

أخلصت تجربة الشعر الحديث عندنا لروح التراث، مثلما يقول عز الدين إسماعيل، ولكنها تتمرد على أشكاله وقوالبه. فالشعر الحديث لم يلق التراث جانباً، بل جسد ارتباطاً عميقاً به، وهذا واضح بجلاء في تجربة شاعرنا، فإلى جانب المصادر الدينية والصوفية والمأثورات والشخصيات، هناك المواقف التاريخية المشحونة بالدلالة، من خلال التناص والتضمين والانعكاس والتقاطع والانتقاد الشعرى، لا يتعامل مطر مع التراثين الإسلامي والعربي فقط، بل التراث الإنساني كله قديماً وحديثاً، وهناك قسم كبير من شعره يمثل التراث الإغريقي مرجعيته المباشرة، وفي عناوين قصائد ديوان [رباعية الفرح] يطرح الشاعر عناصر الكون من ماء وهواء ونار وتراب، كما يستفيد من سقراط وأفلاطون.

ونجد طائفة من الألفاظ التي يمكن أن نردها إلى التراث مباشرة من قبيل: الأعراق - السلالة - الأصلاب - النسل - الإرث - التقويم - القرابة - الصحراء - الأسلاف - المضارب.. إلخ، إنه حنين جارف إلى الماضي، وتعمد في استخدام مفردات أخذها من قصائد العصر الجاهلي والنصوص الصوفية والدينية القديمة، محاولا خلق هذا الارتباط بين الذاكرة التراثية والحلم المستقبلي، وخلق هذه العصرنة للتراث من خلال استجلاء الجانب المضيء في الذاكرة العربية، والذاكرة الإنسانية. بشكل عام، ولا أدل على هذا من تجسيده لرموز العدل من خلال الأنبادوقليس في ديوان [ملامح من الوجه الأنبادوقليسي] من جهة، وعمر بن الخطاب في ديوان [البكاء في زمن الضحك] من جهة أخرى.

اللغة في نص عفيفي تصبح هي نفسها موضوعاً للتأمل، في جدل متصل، تتأمل اللغة نفسها بواسطة وعي الأنا، كما أنها تنطوي على وظيفة ما بعد لغوية Meta lin-guistic كما يقول البنيويون، فلا تكتفي اللغة ببعدها الإيصالي، بل تفجر المخزون في تاريخها الخاص.

اللغة في قصيدة مطر كائن عضوي حي، تثير قضايا في غاية الأهمية، تتصل بفكر وإبداع الحداثة، وتحتاج إلى دراسات متعمقة في علمي: العلامات (السيميوطيقا)، والتأويل (الهرمينوطيقا) وقد أشارت فريال غزول إلى أهمية نظريات شارلز سوندرز بيرس وبول ريكور على سبيل المثال في هذا الصدد. ينتقل الشاعر باللغة من كونها شيئاً محدداً ثابتاً إلى عدها سلسلة من الإمكانيات، وخروج بالمفردة اللغوية من كونها علاقة قاموسية ثابتة الدلالة إلى كونها طاقة إيحائية، وبؤرة دلالية تشع في جسد النص، داخل شبكة من الترابطات المتوالدة التي توحي بالتعدد، وحيث لا نهاية لحصر الدلالات اللغوية. ونستطيع أن نتابع نقاد الشاعر لنتعرف على مدى الاستطراد الذي يضطرون إليه عند معالجاتهم للدلالة اللغوية، دون أن يصلوا إلى نهاية محددة، لأن المسألة تظل مفتوحة، بل إن هناك تأويلات بعدد القارئين كلهم، وبعدد مرات القراءة عند كل قارئ، ولنقرأ هذا البحث عن الدلالة وراء بضع كلمات فحسب عند مطر فيما قاله حلمي سالم في خلال دراسته لديوان [فاصلة إيقاع النمل]، يقول عفيفي مطر: [ينجرف الكون من راهن الحس حتى أقاصي التذكر والحلم]، أما تعقيب حلمي سالم على كلمات هذه الجملة الشعرية:

[يمكن اعتبار هذه الجملة المركزة من قصيدة «طردية» - لاحظ تقليدية العنوان - مفتاحاً من مفاتيح العمل الشعري عند مطر، ويمكن استخلاص قسمات شعره كله من التأمل فيها كلمة كلمة: فـ «ينجرف» تقودنا إلى حالة الدوامة الهائلة التي تعيشها القصيدة ويعيش القارئ فيها، حالة الهدم والبناء التي يمارسها الشاعر، مع نفسه وتراثه ورؤيته وواقعه، وهي إلماحة إلى حالة السيولة التي يعانيها، وتعانيها القصيدة، بما في حالة «السيولة/ الانجراف هذه من مزايا الطاقة الهادرة المتفجرة، ومن عيوب الاندياح الغنائي المفرط.

و «الكون» يقودنا إلى الطابع «الكلي» في قصائد مطر، الذي يعلو به أحياناً إلى أفق أشمل من القطرية أو المحلية أو القومية، أي حالة من الإنسانية الكونية، حتى وإن انطلقت النصوص إلى هذه الكونية من أدق ملامح القرية أو الوطن، فالمكان بذلك هو القرية/ الكون، أو الوطن/ العالم.

و «راهن» إشارة إلى معاصرة الشاعر لقضايا حاضره الذي يعيش فيه. فعلى الرغم من سيادة اللغة والتراث القديمين، والكونية الهيومانية الشاملة التي تبدو أحياناً فوق اللحظة التاريخية وفوق المجتمعات، فإن قصيدة مطر مغروسة في عمق زمنها الآلي.. فالزمان بذلك هو اللحظة الراهنة/ التاريخ السحيق]. وهكذا تظل كل كلمة قادرة على بعث دلالات دائمة التولد، والأمر نفسه نجده في دراسة صلاح السروي لقصيدة «اكتمل ذبيحاً» من الديوان نفسه، يقول عفيفي مطر:

كِسَفُ الظلمة والعصفِ.

كتابٌ من دمِ الشاهد.

إذ تَسْفِي به الريح وتعلو في سماء القول

والصرخة قبل الأبجديات.

وتذرو شجر الأقلام بين الأبحر السبعة.

من حبر الظلام.

يقول السروي في تحليل هذا المقطع لغوياً مستنتجاً مجموعة من الدلالات: [إن مساحات الظلام والدمار التي حاقت بهذه الأمة، ما هي إلا أجزاء من دم الشاهد المقتول (ذلك الذي أصبح شهيداً)، فوصف الدم بالكتاب يحيل إلى كون الشاهد شاعراً، وكون دمه (أي عذابه ومقتله) وثيقة أرخت وأثبتت، وربما تنبأت بما يحدث الآن من انطباق الظلام والدمار - العصف، حيث تتناص كلمة العصف مع موروث صحراوي تتمثل في العاصفة التي تحيل الصحراء المفتوحة إلى ظلام دامس أو أن تقتلع الخيام وتشرد القطعان، وهو ما يستدعي إلى الذاكرة

كارثة قوم ثمود الذين اقتلعتهم العاصفة، وكذلك ائتلاف القبائل المسمى بالأحزاب الذين أحاطوا بمدينة الرسول للإطاحة بالدين الجديد، حيث أصابتهم العاصفة نفسها، كما تتناص مع عاصفة معاصرة، مازلنا نلمس آثارها الباقيات حتى اللحظة، تلك عاصفة الصحراء]. وهكذا يظل الناقدان يسردان المعانى والدلالات غزيرة التوالد، ويظل كل ما يصلان إليه قابلا للزيادة بلانهاية..

تتميز الحداثة بأنها تعى بالتحول وخصوصية هذا الوعى تقترن بإشكاليته، كما يقول **جابر عصفور**، وإشكاليته تقترن بإدراكه المتوتر للحظة تاريخية، يتمزق طرفاها بين الزمان الذى كان، والزمان الذى سيكون، فيكون الوعى بالشئ ونقيضه فى الوقت ذاته، ويتزامن فيه الحلم مع اليأس، إنها لحظة المأبين، لحظة الثنائية الضدية المتفاعلة، وهى ملمح أساسى فى أسلوب شاعرنا، عندما نجد هذه الثنائية يحتوى عليها السطر الشعرى الواحد [**ويشعل صدرها شمسًا من التعتيم والدخان**- من دفتر الصمت - ١٢٥] وكذلك [فلتكبرى فى ظلام الكوابيس أيتها الشمس - رباعية الفرح - ٧٢]، وأيضًا [**لك الليل فأحببت بعينيك الخفاء/ لك الضوء.. قعدنا غرباء/ بين عينيك شجيرات من الشمس القديمة** - رسوم على قشرة الليل - ص٤٦] وهكذا..

ويشير **ناصر فرغلى** إلى ظواهر لغوية أخرى فى تجربة **مطر**، فهو يميل إلى معاملة جمع غير العاقل معاملة جمع المؤنث [والحمائم يسقطن من أفق الموت - للنداءات مزلزلات يداوشنه عن قطاه - والنداءات العصيات، الطبول مدمدمات - الخ] وهذا الأسلوب يمثل لغة قديمة مهجورة، والشاعر - فى إطار رؤيته الكلية - مغرم بإحياء المهجور من التراكيب، ويشير **فرغلى** أيضًا إلى ميل الشاعر إلى استخدام الاسم (النكرة)، ويجتهد فى تحليل ذلك، فيرى أن لهذا دلالته على بكارة الرؤيا، أو الكتابة من درجة الصفر بتعبير **رولان بارت**، فكل شيء جديد ومبهر وبكر طازج لم يتم تشغيله قبلا، ولنتابع النكرات فى هذه السطور [كائن - ماء - تراب]:

كائن هذا الذى تنتظر؟! أم الذى تبصر فى النار

وماء من يقين اللمس هذى المجمرة؟!

وتراب قائم منتظر فى زعفران السحرة

[**فاصلة إيقاعات النمل - ٣٤**]

وأشار الناقد إلى الإكثار من المضاف إليه مما يوحى بحس الامتلاك والذاتية فى الامتلاك فالوصف هو إكساب الشيء تقييمًا ذاتيًا فى النهاية، وتحدث أيضًا عن استخدام جمع التكسير فى صيغة منتهى الجموع بوقعها الموسيقى الخاص.

البناء الصورى عند الشاعر يفيض بالمجاز اللغوى الكثيف، حتى صارت الصورة الشعرية على يديه طاقة احتمالية غنية الدلالات، لاتسمى الشئ بل تحيطه بعالم غنى من الإيحاءات، فتخلق حالة شعورية جمالية بدلا من أن تسمية محددة لعلاقة مشابهة بارزة جامدة، تحاول الصورة أن تقول المحال أو ما لايمكن قوله، كأن عالم الشاعر غير مموضع بثبات فى مكان محدود وزمان مدرك، بل معلق بين أن يكون أو لايكون:

فيصحو من الزنجفر ينبوع خضرة من العشب والنوار

يسرح نحلها، ويسرح عشابون أهل كهانة

وطب وأسرار وسحر كتابة يطير بها الجعران

والصلُّ يلتوى مذنب مرجوم من الجن

مارد من الإنس يشوى الحوت فى عين كوكب

بعيد ويرعى الخيل فى حرج ظلمة.

ويشحذ نصل السيف فوق مسنّن من البرق

والأنواء يلقط جمرة يثقب مزمار الفضاء المقسم

على سلم الأنغام فى الكون دائبا تشدّ رياضيات أدوار رقصه

بناء سماوات وكرة مغزل ورعدة مكظوم النشيد بأعظمى.

وتستفيد كتابة **مطر** فى بناء التجربة فى كل نص، من منظورات متجاورة وتمتلئ النصوص بألاعيب الشاعر الخاصة، وتناصه مع النص القرآنى والتراث الفلسفى، والروح القروية المصرية، والتضمينات والأناشيد الداخلية وغير ذلك تفاصيل تتداخل وتتفاعل فى جدل إبداعى حميم يشكل مجمل التجربة التى تحتاج إلى الدراسة المتعمقة لتعقب التسلسل السردى الخاص الذى يجريه الشاعر بكل ما يحتويه هذا التسلسل من بعثرة شديدة يصنعها الشاعر بشكل مقصود يوحى برغبته فى التعدد، والغزو فى كل الجهات.

التقطت **فريال غزول** لازمة متكررة يستخدمها الشاعر، ولاحظتها بقوة فى قصيدته [قراءة]، وتقول إن اللازمة تكون عبارة عن بيت أو مجموعة أبيات تتكرر فى آخر كل مقطع، وهى صورة موجودة فى الشعر البدائى، تساعد على الإنشاد والتذكر، مثلما نجد فى كتاب الموتى لدى قدماء المصريين مثلا، وتصف **فريال** اللازمة بأنها لايشترط فيها أن تكون دائمًا عبارة مكررة بنصها فقد تحدث بها تغييرات طفيفة أحيانًا حتى لاتثير الملل، أو حتى يجد القارئ لذة فى تكرار متوقع يفاجأ فيه بتغيير غير متوقع، ومن فوائد اللازمة أيضًا، أنها تقوم بلمّ القصيدة من خلال تكرار منظم وإن كان غير صارم، كما أنها توحى بالطقوسية من خلال تكرار عبارات بعينها كما فى الصلوات والشعائر الدينية وتشكل مجموعة الملامح التى تميز تجربة **عفيفى مطر** هذا المناخ الخاص الذى قد يجد صعوبة فى التواصل المباشر مع القارئ العادى، وهذا ما جعل البعض يستشعر إحساسًا بالغموض، وهو غموض سببه فى معظم الأحيان كسل القارئ أو بحثه عما يريده هو، وليس ما يريده النص، فالقارئ التقليدى يطلب المعنى السريع الواضح المباشر، وتشير **فريال غزول** إلى قضية مهمة فى هذا الصدد،

عندما تتحدث عن أن القارئ ينبغي أن يعمل ذهنيًا، قبل أن يستمتع بالقصيدة مما يشير إلى قضية العمل في المفهوم الماركسي، الذي هو تحويل إنتاجي يقوم به فاعل، هذا الفعل الذي يحدد هوية فاعله، لأن استقراء المستغلق ما هو إلا مؤشر هوية.

(رابعًا)

إن هجوم الشاعر **فتحي عبدالله** على بعض ملامح تجربة **مطر**، ما هو إلا مجرد تعبير عن احتشاد الرؤى الجديدة لطرح تصورات مختلفة، وفي مقالة **فتحي** بعنوان [سلطة المعرفة والدلالة الشعرية] يتصور أن تجربة **عفيفي** تعمل داخل آلية الإدراك، وتتعطل فيها الحواس، حتى تصبح القصيدة حالة عقلية جامدة لاتكتشف جديداً إنسانياً أو روحيًا، وهو هنا يتصور المسألة من خلال منظور مختلف في فهم عملية الإدراك، منظور لايصح تطبيقه على تجربة **مطر**، أو تجربة الجيل الأسبق كلها، لأن الإدراك في التجربة الأسبق يكون داخل نسق جمالي خاص، والشيء المدرك تتم صياغته في بناء موازٍ للواقع، لذلك سنلاحظ أن رأى **فتحي** يتناقض مع رأى **حلمي سالم** في دراسته عن ديوان [فاصلة إيقاعات النمل] التي يقول فيها بأن [شعر **مطر** هو شعر الحواس الخمس، فالدارج أن يعتمد بعض الشعراء حواسً دون حواس في تكوين رؤيتهم الفنية والفكرية، أما شعر **مطر** فهو ينطلق من تشغيل الحواس الخمس جميعاً ومنحها حضوراً وفعالية]

إن اختلاف **فتحي عبدالله** مع **عفيفي مطر** هو اختلاف متسرع وعاطفي ولكنه يشير بشكل خفي إلى ثورة فكرية وجمالية جديدة في ظل ظروف حياة مختلفة، يتأكد من خلالها ما صار يعرف فلسفياً بما بعد البنيوية مما يستشرى ليس في العالم الخارجي، بل ويجد في بلادنا استجابة قوية بما يتماس مع أدق ظروفنا اليوم. ولم يعد غريبًا الآن أن تشغل أوساط المثقفين أفكار **دولوز، ودريدا وفوكو**، وغيرهم، ممن رفضوا التنوير الأسكتلندي والفرنسي الذي صدر بداية من القرن الثامن عشر، وأكدوا أن البشر بوصفهم جزءاً من الواقع، إنما يفتقدون اليوم إلى التماسك أو السيطرة على النفس، في عصر تاريخي جديد يصير الإنتاج المادي فيه أقل أهمية بينما تصبح المعرفة هي القوة الدافعة للتطور، هذه المعرفة التي تتخذ شكلا مجزءاً بشكل متزايد مثلما جاء عند **جان ليوتار**.

لقد بدأت الأجيال الجديدة تفقد الثقة في كثير من المنظورات الفكرية والجمالية التي عايشناها طوال العقود الماضية، بعد أن صرنا في قلب الأزمنة الحديثة.

تجربة **مطر** داخل رؤية الحداثة الشعرية تهيمن فيها الذات على العناصر والأشياء والتراث وتصبح في موضع أعلى منها جميعًا، أما تجربة الأجيال الجديدة من الشعراء صغار العمر في الغالب فهي تجربة مختلفة، تلتحم بالواقع الحياتي المباشر، وتتحرك من منطقة التعدد التي يثيرها المجاز اللغوي، إلى منطقة تصير فيها الأشياء محايدة، حيث يبحث الشاعر عن ألف باء جديدة لكي يسير في طريق مختلفة، لاتوجهها أية تقاليد فكرية أو جمالية سابقة.

تجربتان كبيرتان في حياتنا الشعرية، تجربتان مختلفتان، بل متضادتان، ولكنهما مبررتان في سياقين مختلفين في حركة الواقع، ومتطلبات ظروفه الداخلية الدقيقة.

إن عدم الدقة في متابعة السياق الكلي لكل تجربة سيوقعنا في أخطاء جوهرية، فعندما يرى **حلمي سالم** على سبيل المثال أن حضور ميراث القرية، ومعتقداتها، وممارساتها في شعر **مطر** يرد على زعم بعض النقاد بابتعاد شعره عن واقع حياتنا اليومية وعندما يرى **حلمي** أن شعر **مطر** يضعه على رأس الشعراء الواقعيين المتصلين بحياة أمتهم اليومية، والناهلين من واقعها الموار **فحلمي** هنا يقع في خطأ غير مقصود، لأنه يجسد بالضبط تصور المدرسة التي ينتمي إليها عن الواقعية في الأدب والشعر، هذا التصور الذي يقول إن ارتباط الشاعر بواقعه يتم التعبير عنه من خلال صياغة مخصوصة ذات طابع جمالي لهذا الواقع ناسيًا أن الواقعية في النقد الأدبي كان لها شرط آخر، وأن الاتجاهات الجديدة اليوم تتعامل مع الواقع من خلال شروط مختلفة أيضا.

وبالمثل، فإن العناصر الواقعية والرموز الحياتية التي يرصدها **السيد إمام** في دراسته من مثل: جنود الأمن المركزي، وأدوات السلطة العصريين، والفقراء الطالعين من عكارة البلهارسيا وغير ذلك مما ورد في نص **مطر**، مغفلا أن هذه الرموز ترتفع إلى المستوى المجازي الذي يدخلها إلى منطق التجربة الكلي، ذي الطابع الشمولي أو الكوني، فالشاعر يدخل العناصر الواقعية إلى شبكة من العلاقات الرمزية المجازية، فيغزو الشاعر العادي بالخارق، وتتحول العناصر الطبيعية والواقعية إلى موجودات أخرى لاتتطابق مع وضعيتها الواقعية، حتى وقائع التعذيب الجسدي الفيزيقي يحولها الشاعر إلى تفاصيل متوزعة على نسيج العلاقات الجمالية التي تساهم في خلق رؤيا الشاعر.

وعلى الوجه الآخر فهناك تسرع عاطفي يبديه رواد المدارس الشعرية السابقة والمنتمون إلى التيارات الفكرية والجمالية الحداثية السابقة عندما يهاجمون الكتاب والشعراء الجدد، بل إن **عفيفي مطر** نفسه في حواره بمجلة أدب ونقد صب جام غضبه على التجارب الجديدة التي لولا أنها تمثل تجارب حقيقية فعاله اليوم لما وجه أي اهتمام لها أصلا، فاتهم هذه التجارب بالهشاشة والسلبية والتطفل الممسوخ الشخصية في معظم ما يتم من طرق التلقي عن الآخر، بعد أن غدا هذا الآخر هو المعيار والسقف وعلامة الاتباع والتقليد المتطفل، ويهاجم **مطر** النموذج الشعري الجديد [والذي يتوفر ويتناسل ويتكاثر ويملأ الساحات والمقاهي والصحف والمجلات بغوغائية المغالبة والتنطع «والمجاحشة، الوقحة، هو التجلي الوجودي للضياع، وزمن الانفتاح والدونية الثقافية وعبادة الاستهلاك، والانخلاع من القيمة وتلقي مزابل الأمم، في مثل هذه

اللحظة الثقافية والحضارية يمكن أن يدعى أى إنسان أن ما يقدر عليه بجهله باللغة وبأخطائه المضحكة فى الإملاء والنحو، وبانعدام الموهبة وخواء الروح والضمير هو الشعر، أو العلم أو النقد أو ما شاء من ضروب الفكر والإبداع] والمشكلة الخطيرة فى هذا الحديث، أن **عفيفى مطر** يقيّم تجربة الشعراء الجدد من داخل تصوره الشخصى بالضبط أو من داخل تصور مدرسته الشعرية بالضبط، دون أية مساحة مرنة يمكن أن تتعامل مع ضوابط هذا التصور، لتنظر بعين محايدة إلى ما يدور خارجه، إن الانفلات التام من أية محددات لتجارب الفن والشعر أمر مستبعد، وكذلك الارتباط الشديد بتصور معين للفن والشعر، سيجعلنا نقع فى هذه الاتهامات الشديدة التى يوجهها **مطر**، والتى وجه بمثلها أو بمثل عنفها فى بداية تجربته من قبل مفكرين ملتزمين بمحددات أسبق على تجربة **مطر**، وكانوا يعتبرون الخروج عليها نوعًا من المروق والخروج عن الشعرية.

وفى تصورى أن الكتابات الجديدة اليوم تمثل حساسية شعرية شاملة وليست مجرد استثناءات قليلة وهذا ما ينبغى أن ننظر إليه كما لو كان [ظاهرة] علينا أن ننتبه إليها بشكل محايد، وأن نقيم حوارًا أعمق لكى تصل إلى وجهات نظر مفيدة لنا جميعًا، على أننى أتنبأ بأن نظرة **محمد عفيفى مطر** إلى التجربة الشعرية الجديدة، فى سبيلها إلى التغير لسببين: الأول أنه أكثر رموز حياتنا الثقافية وقوفًا إلى جوار الرؤى الشعرية الجديدة الطالعة، وهذا ما لا يحتاج إلى توضيح وبخاصة ما يذكره كل أبناء جيلى من إحساس بفضله وعطائه الغنى الذى علمنا جميعًا. والثانى أن هجوم **مطر** على الشعراء الجدد، هجوم شديد متتبع ومحتشد بقوة، وهذا أمر - فى حد ذاته - يؤكد اهتمام الشاعر بهذه التجربة، وليس بعد الهجوم سوى التأمل الهادئ الموضوعى لظاهرة تغطى حياتنا الشعرية اليوم وتجد مبررها فى واقع اجتماعى وثقافى يطّرد اختلافه، وتطّرد انسلاخاته عما كان، وعما ساد فترة طويلة. ■

المصادر

١ - **أحمد حسان - مدخل إلى ما بعد الحداثة** - مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية - الكتاب رقم ٢٦ - القاهرة ١٩٩٤.

٢ - **أدونيس - الثابت والمتحول** - دار العودة - بيروت ١٩٧٨.

٣ - **أليكس كالينيكوس - ما بعد الحداثة** - ترجمة بشير السباعى - مجلة القاهرة - العدد ١٢٤ مارس ١٩٩٣.

٤ - **جابر عصفور**

● **تجريب القصيدة المحدثة** - جريدة الحياة ١٧ أكتوبر - لندن ١٩٩٣.

● **الإبداع الذاتى والحداثة** - جريدة الحياة - ١٢ ديسمبر - لندن ١٩٩٣.

● **معنى الحداثة فى الشعر المعاصر** - مجلة فصول - المجلد الرابع - العدد الرابع - القاهرة يوليو ١٩٨٤.

٥ - **جمال القصاص - محمد عفيفى مطر.. فى خيمة الستين** - حياة شعرية مغايرة - شهادة - مجلة أدب ونقد - القاهرة - سبتمبر ١٩٩٥.

٦ - **حلمى سالم - فاصلة إيقاعات النمل لمحمد عفيفى مطر** - شعرية الفلاحة - جريدة الشرق الأوسط - ٣ إبريل لندن ١٩٩٣.

٧ - **السيد إمام - عفيفى بين وقائع التعذيب الفيزيقى وتجليات النص التخييلى** - مجلة أدب ونقد - القاهرة سبتمبر ١٩٩٥

٨ - **شكرى عياد - انكسار النموذجين الرومانسى والواقعى فى الشعر** - مجلة عالم الفكر - المجلد التاسع عشر - العدد الثالث - الكويت - أكتوبر ١٩٨٨.

٩ - **صلاح السروى - المشهد الرمز وخيال الاستبدال - ديوان فاصلة إيقاعات النمل لمحمد عفيفى مطر** - مجلة أدب ونقد القاهرة سبتمبر ١٩٩٥.

١٠ - **عبد الله أحمد المهنا - الحداثة وبعض العناصر المحدثة فى القصيدة العربية المعاصرة** - مجلة عالم الفكر - المجلد التاسع عشر - العدد الثالث - الكويت - أكتوبر ١٩٨٨.

١١ - **عبد المنعم تليمة - الإبداع الفنى فى حقائق الثورة الثالثة** - جريدة الأهالى - ١٧ أغسطس - القاهرة ١٩٩٤.

١٢ - **عز الدين إسماعيل - الشعر العربى المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية** - دار الفكر العربى - القاهرة - د.ت.

١٣ - **غالى شكرى - برج بابل** - دار رياض الريس للكتب والنشر - لندن - د.ت.

١٤ - **فتحى عبد الله - سلطة المعرفة والدلالة الشعرية** - مجلة القاهرة - أكتوبر ١٩٩٣.

١٥ - **فريال جبورى غزول - فيض الدلالة وغموض المعنى فى شعر محمد عفيفى مطر** - مجلة فصول - المجلد الرابع - العدد الثالث - القاهرة إبريل ١٩٨٤.

١٦ - **كمال أبو ديب**

● **الواحد/ المتعدد** - دراسة فى الأصول التصورية للشعر الحديث - محاضرة - أسرة الأدباء والكتاب - المنامة - مايو ١٩٨٣.

● **جدلية الخفاء والتجلى** - دار العلم للملايين - بيروت ١٩٧٩.

١٧ - **محمد بو عزة - الأسطورة والشعر** - مجلة العربى - الكويت فبراير ١٩٩٣.

١٨ - **محمد عفيفى مطر**

● **أنا الشحاذ المتسول فى أروقة الكلام النبيل** - حوار أجراه محمد حربى - مجلة أدب ونقد - القاهرة سبتمبر ١٩٩٥.

● **قراءة - قصيدة** - مجلة الأقلام - السنة ١٢ العدد ١٠ - تموز - بغداد ١٩٧٧.

● **مقدمة ديوان كائنات على قنديل الطالعة** - دار الثقافة الجديدة - القاهرة ١٩٧٦.

١٩ - **محمود أمين العالم - محمد عفيفى مطر طليقًا** - مجلة أدب ونقد - القاهرة - سبتمبر ١٩٩٥.

٢٠ - **مصطفى ناصف - نظرية المعنى فى النقد العربى** - دار القلم - القاهرة ١٩٦٥.

٢١ - **ناصر فرغلى - رباعية الفرح لمحمد عفيفى مطر** - تجدد العطاء الشعرى.. وجدل الواحد الكثير - جريدة الحياة - ١٩ يونيو - لندن ١٩٩٠.

الإبـــداع الفــنى المصــادر

أشرف فرج أحمد

تهدف هذه الورقة إلى مقاربة ظاهرة صادفت جماهيرية ضخمة، وهى ظاهرة شاعر العامية المصرية المبدع «أحمد فؤاد نجم» فقد لقى إبداعه درجات عالية من الإعجاب والترديد، سواءً فى صورته الخام - إذا جاز التعبير - كنص شعرى مقروء، أو حينما ارتبطت الكلمات بأنغام مبدعة للفنان الموسيقار الشيخ إمام.

(١)

فقد انطلقت تلك الظاهرة الإبداعية من أحد الأحياء القديمة والصغيرة فى القاهرة، وهو حى «حوش قدم». هذه (الظاهرة الإبداعية) قد تعرضت لضروب المنع والمصادرة، والتى وصلت فى بعض الأحيان لسجن المبدع، إلا أن المنع والسجن لم يمنعا هذه الأعمال أن تسكن وجدان أعداد هائلة من أبناء الوطن العربى، وهو ما يجعلنا نطلق على هذه الأعمال صفة الظاهرة، ومايدفعنا فى الوقت نفسه إلى تلك المقاربة السوسيولوجية، هادفين إلى طرح أولى للظاهرة.

ولعل أول ما تقدمه المقاربة السوسيولوجية لظاهرة إبداع «أحمد فؤاد نجم» هو رد هذه الظاهرة إلى حقلها المعرفى، حقل الثقافة بكل ما يستدعيه هذا الحقل من إشكاليات نظرية ومفاهيمية، ولكل ما تتضمنه ظروف التراكم العلمى حول هذا الحقل من قصور، على الأقل، عند مقارنته بالحقل الاقتصادى أو السياسى، إلى أن تمكنا من صياغة منظومة مفاهيمية، قادرة - وإن تباينت تلك القدرة فازدادت نسبيًا فى حقل الاقتصادى وقلت نسبيا فى حقل السياسى - على تيسير الدراسات العيانية، وهو مالم يتوفر حتى الآن بالدرجة نفسها فى الحقل الثقافى(١).

(٢)

على الرغم من صحة القول السابق عن إشكاليات الظاهرة، إلا أن ذلك لا يعنى غياب إمكانية أن يتوفر لها إطار نظرى، بل لعل

إحـدى أهم الإشكاليـات هى كـثـرة الأطر النظرية وتباينها وتناقضها فى تحديد مفهوم الثقافى وتعيين ماهيته وطبيعته، إلا أن تلك النظرية قابلة للتصنيف فى اتجاهين رئيسيين - وإن كانا حافلين بالتيارات الفرعية - أولهما توجه ذو جذر فلسفى مثالى يرى أن الثقافى (أو الأيديولوجى) - كـأحـد عناصـر الفكر - يعين أو يحدد الاقتصادى، ويشكله ويبحث هذا التوجه بالتالى فى الثقافة عن جواب لمشكلات الاقتصاد، وهو توجه نرفضه بداية، أما التوجه الثانى فهو ذو جذر فلسفى مادى يرى أن الاقتصادى يعين أو يحدد كل أشكال الوعى الاجـتـمـاعى، بما فـيـهـا الثـقـافى والأيديولوجى ويسـتـدعى - بالتـالى - الاقتصادى حينما يتحدث عن الثقافى، وهو التوجه الذى نتبناه فى صورته الجدلية، تلك الصـورة التى ترفض النزوع الميكانيكى الدوجماطيقى، الذى يرى الثقافى كمجرد انعكاس مرآوى للاقتصادى، وهو نزوع حافل باختزالية اقتصادية تتجاهل الطبيعة الكيفية الخاصة لحقل الأيديولوجى والثقافى، تجاوب على أسئلة الثقافى بإجابات اقتصادية تخرج عن سياق العلم.

التوجه النظرى هنا معنى إذن بكيفية العـلاقـة بين ظاهرة إبداع «نجم»، ذلك الإبداع الذى ينتمى دون شك لحقل الثقافى الأيديولوجى، وبين البنية الاجتماعية التى نشأت هذه الظاهرة فى إطارها، وتكونت فى كنفها.

وسوف نحـاول فى تلك الورقة تجنب الوقـوع فى انحـرافين نظريين مـحـتـملين، يتمثل الأول منهما فى دراسة النص الإبداعى فى ذاته كبنية مستقلة، دراسة لا تهتم إلا باللغة المستخدمة والعلاقات الكامنة بين مفرداتهـا، مع تجاهل الواقع الخارجى الذى أسهم - دون شك - فيهـا، ويتمثل الثانى فى الانحراف النقيض والذى يتوجه إلى النص الإبداعى بوصفه انعكاسًا، وحسب، لواقع خارجى، لا يأبه للطبيعة الداخلية للنص.

وتفرض طبيعة ذلك التوجه النظرى، استدعاء منظومة مفاهيمية أولها مفهوم التكوين الاجتماعى social formation الذى ينطوى - خـاصـة فى بلدان أطراف النظام الرأسمالى العالمى ومصر من بينها بطبيعة الحال - على عدة أنماط إنتاجية متمفصلة، يهيمن عليها نمط إنتاج رأسمالى تابع، ذو خصوصية فريدة، إذ لايميل إلى القضاء على أنماط الإنتـاج السابق عليـه، وإنما - وعلى العكس - يعيد إنتاجها بعد تغيير طبيعتها بما يعيد إنتاج مهيمن، وهو الأمر الذى يضفى خصوصية فريدة على كل تكوين اجتماعى طرفى بحسب طبيعة ذلك التمفصل، وبحسب أنماط الإنتاج السابقة على النمط الرأسمالى التابع، وبحسب موقع ذلك التكوين الطرفى من المنظومة الرأسمالية العالمية، بكل ما ينطبق عليـه مـا سـبق من رسم شـروط موضوعية لعلاقات وقوى الإنتاج السائدة، ووضع حدود موضوعية على البنية الطبقية - بكل علاقاتها - الموجودة فيه، وعلى تحديد الطبيعة الطبقية لسلطة الدولة فيه، وعلى الحقول المنتمية إلى البنية الفوقية كافة تلك البنيـة التى يجـد الإبداع الفنى بكل أشكاله مكانة فيها.



أحمد فؤاد نجم

(٣)

نحن لا نميل هنا إلى إقـامـة ربط ميكانيكى سببى فج بين الإبداع الفنى لنجم وبين الخـصـائص الموضـوعـيـة للبنيـة الاجتماعية فى التكوين الاجتماعى المصرى، ولكننا نسلم مع «لوسيان جولدمان» - أحد أبرز علماء اجتماع الأدب - بأن «القيم الفكرية الحقيقية لاتنفصل عن الواقع الاقتصادى والاجتماعى، بل هى قائمة بالذات على هذا الواقع مع محاولة إدخال الحد الأقصى من التضامن الإنسانى، وروح العشيرة إليه»، كما نسلم معه أيضًا بأن من يعارضون - من الكتّاب والفلاسفة - «ذلك الربط بين القيم الروحية والعوارض الاجتماعية والاقتصادية، إنما ينطلقون من الرغبة فى أن يحاربوا - داخل الماركسية - أيديولوجيا تبدو لهم سياسية أساسا»(٢).

إن الأيديولوجيـا - بكل عناصـرها - لا يمكن لها أن تنفصل عن أساسها المادى، فهى كمستوى من مستويات مصفوفة أسلوب الإنتاج، تتحدد - فى التحليل الأخير - بالأساس الاقتصادى وهو ما يستلزم فهم الأساس الاقتصادى المحدد للأيديولوجيا، حتى نفهم ظاهرة إبداع «نجم»، والتى تنتمى إلى الأيديولوجيا دون شك، وتقدم - عبر شكلها الإبداعى - طرحًا أو خطاباً أيديولوجيا يحاول أن يتصدى - فى صراع طبقى على المستوى الأيديولوجى - للأيديولوجية السائدة التى تطرحـهـا الدولة، والتى تتـحـدد (أيديولوجية الدولة) فى ضوء الطبيـعـة الطبقيـة لهـا، وفى ضوء دورها (الدولة) الأسـاسى، والذى يتـمـثل - كـمـا يذهب «بولانتزاس» - فى «الحفاظ على وحدة وتماسك تشكيلية اجتماعية معينة، والحفاظ على الشروط الاجتماعية للإنتاج، وبالتالى إعادة إنتاج الشروط الاجتماعية للإنتاج، إنها: فى ظل نظام الصراع الطبقى، ضمانة السيطرة السياسية للطبقة»(٣). وهى السيطرة التى تلعب الأيديولوجيا فيـهـا دوراً هائلا، أشار له «جرامشى» حينما توصل إلى تأسيس نظرية انتمـاء الأجـهـزة الأيديولوجية إلى منظمة الدولة، وأكد أن الدولة لا ترتدى دور

القوة فقط، بل دوراً أيديولوجيا أيضا(٤) يميل إلى حسم الصراع الطبقى - بكل مستوياته - لصالح الدولة (ومن خلفها لصالح الطبقة أو التحالف الطبقى المسيطر)، ولصالح إعادة إنتاج علاقات الإنتاج السائدة، وإعادة إنتاج البنية الطبقية الموجودة عن طريق الهيمنة الفكرية والتضليل الأيديولوجى.

وإذا كانت الأيديولوجيا المسيطرة هى دائما أيديولوجية الطبقة المسيطرة، كما يذهب **ماركس** فى نصه الأشهر فى هذا الصدد، فإن هذه السيطرة لا تعنى انفرادها بالحقل الأيديولوجى كاملا، ولا تعنى انسجامها دائما، «فالأيديولوجية - كما يذهب **بولانتزاس** - مقسمة إلى مناطق يمكن إبراز سيطرة الواحدة منها على البقية حتى داخل الأيديولوجية المسيطرة نفسها كما أن بنية هذه الأيديولوجية المسيطرة يمكن أن تحتوى على عناصر تابعة لأيديولوجيات طبقات غير مسيطرة، والعكس خاصة صحيح (طبقات مسيطر عليها تعيش علاقتها بظروف وضعها من خلال الخطاب الأيديولوجى المسيطر) وهو ما يعنى أن توجد مجموعات أيديولوجية فرعية ذات استقلال نسبى بالنسبة للأيديولوجيا المسيطرة(٥) وهو ما ينطبق - فى ظننا - على ظاهرة «نجم» التى لا تعد أيديولوجية فرعية مستقلة نسبيًا فحسب، بل هى خطاب أيديولوجى مناقض للخطاب الأيديولوجى المسيطر، يفضح زيفه من وجهة نظر طبقية نقيض(٦)، ولكنها خطاب أيديولوجى ذو طبيعة شديدة الخصوصية، حقًا، إن للخطاب الإبداعى عند «نجم» وجهه الأيديولوجى شأنه فى ذلك شأن أى منتج إبداعى، إلا أننا نتفق تماما مع تدقيق «**جارودى**» حين يذهب إلى أن «كون الفن جزءاً من البنى الفوقية وبالتالى مرتبطا بمصالح الطبقات أمر لا يشك به ماركسى، ولكن إرجاع الأثر الفنى إلى عناصره الأيديولوجية ليس نسياناً لخصوصيته فحسب، بل هو أيضًا عدم إدراك لاستقلال النسبى، ولكون المجتمع والفن غير متساويين فى تطورهما(٧). كما نتفق مع محاولاته لشرح طبيعة الفن بوصفه أحد أوجه نشاط الإنسان كموجود يغير فى الطبيعة، ويؤلف طبيعة ثانية، طبيعة أعيد بناؤها وفق خطط إنسانية(٨).

إن ذلك التدقيق لطبيعة الفن يستدعى مستوى آخر من التحليل، سيكولوجيًا فى الأساس، يهتم فى المقام الأول بالطبيعة السيكولوجية لكل من عملية الإبداع الفنى، وشخصية المبدع، وهو ما لن نفعله هنا مكتفين بالإشارة إلى أهميته لفهم أية ظاهرة فنية بالشمول الواجب، فالفن - أى فن - كما أنه خطاب أيديولوجى، هو خطاب - بالدرجة نفسها وإنه فى مستوى آخر - لا شعورى، إلا أن هذا المستوى من مستويات الفن والتحليل معا يخرج عن نطاق اهتمامنا فى هذه الورقة التى تتوجه أساسًا إلى ظاهرتها فى مقاربة سوسيولوجية تهدف إلى الإجابة عن الأسئلة التالية:

١ - لماذا صدور المنتج الإبداعى للشاعر «**أحمد فؤاد نجم**».

٢ - ما هى طبيعة «رؤية العالم» بالمعنى **الجولدمانى** لديه.

٣ - طبيعة وحدود الوعى الماثل فى أعماله.

(٤)

أتت ثورة يوليو ١٩٥٢ لتمثل الحلقة الثالثة فى الثورات البرجوازية المصرية، بعد حلقتى الثورة العرابية، وثورة ١٩١٩، وقد حاولت هذه الثورة أن تحل تناقضين حدا من إمكانية البرجوازية المصرية على الاستئثار بالسلطة الاقتصادية والسياسية، أولهما وجود الاستعمار البريطانى، وسيطرته - بالتحالف مع الملك والأحزاب أحيانا، والصراع معهما حينا - على مقاليد الهيمنة السياسية (فى بلد تلعب فيه السلطة السياسية دوراً بالغ الأهمية بحكم استمرار علاقات الإنتاج قبل الرأسمالية، وما يقتضيه هذا الاستمرار من هيمنة نسبية للمستوى السياسى والأيديولوجى)، وثانيهما وجود طبقة كبار الملاك الزراعيين، شبه الإقطاعيين، الذين تمثل سلوكهم الاقتصادى فى إهدار الفائض الاقتصادى فى استهلاك بذخى، ومضاربة على الأراضى الزراعية الموجودة فعلا (وهو ما يحول دون تنمية التراكم البدائى بشقيه الرأسمالى النقدى من جهة، وفصل العمال الأجراء عن موضوع عملهم وبلترتهم من جهة أخرى) وابتعاد عن الاستثمار الرأسمالى خاصة فى مجال الصناعة (فيما عدا محاولات **طلعت حرب** ومجموعته من كبار الملاك، وإن كانت حتى هذه المحاولات قد استسلمت لمشاركة رءوس الأموال الأجنبية فى مشروعاتها بعد عدة سنوات)، وهى الأمور التى مثلت عقبة فى طريق تجاوز علامات الإنتاج السابقة على الرأسمالية فى الريف المصرى.

لذلك ما إن استتب الأمر لسلطة يوليو حتى بدأت فى اتخاذ قرارات سياسية، وفى إصدار تشريعات قانونية، وقامت بإجراءات اقتصادية، تهدف كلها - فى التحليل الأخير - إلى تحرير علاقات الإنتاج الرأسمالية فى الريف (إجراءات وقوانين الإصلاح الزراعى)، والحضر (قوانين الاستثمار الأجنبى فى الحضر) لإقامة تنمية رأسمالية قصد لها أن تكون مستقلة إلا أن تلك الإجراءات والقوانين اصطدمت بالشروط الموضوعية، الخاصة بطبيعة ميراث خصائص نمط الإنتاج التابع من جهة، وبطبيعة استمرار عناصر قبل رأسمالية متمفصلة معه من جهة أخرى، وبطبيعة وحدود الطبقة البرجوازية نفسها واختياراتها التنموية من جهة ثالثة (استمرار الملكية الخاصة فى الريف والنص عليها فى الميثاق، وأولويات الصناعة المصرية الموجهة للإحلال محل الواردات وبالتالى إنتاج مستلزمات استهلاك البرجوازية بدلا من تلبية الاحتياجات الشعبية، وتجاهل هذه الطبقات الشعبية سياسيا)، وطبيعة نمط تحالفاتها وصراعاتها الطبقية من جهة رابعة(٩)، فضلا عن دور المركز الرأسمالى بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية فى الحد من نجاحات التجربة من جهة خامسة.

وقد انعكس كل ذلك على التجربة التنموية الناصرية، فانقسمت إلى مرحلتين الأولى منها تعتمد - تحت شعار ما سمى بعد ذلك بالتجربة والخطأ - على المنحى

الرأسمالى فى التنمية، واقتصر دور الدولة على التوجيه والإشراف (١٩٥٤ - ١٩٦٠)، والثانية (١٩٦١ - ١٩٧٠، أو إذا ما تحرينا الدقة ١٩٦١ - ١٩٦٧)، وتميزت بسيادة علاقات الإنتاج الرأسمالية ذات الطبيعة شبه الخارجية، تحت هيمنة الدولة (نمط رأسمالية الدولة) التى مالت الى مركزة الاقتصاد، والاحتفاظ بكل أشكال التراكم، والتداول تحت يديها.

ولقد انعكست هذه الظروف الموضوعية فى الأيديولوجيا الناصرية، التى كان من أهم ما يميزها هو محاولة تصوير الدولة وكأنها خارج كل الطبقات (وهو ما يتناقض مع التحليلات العلمية للدولة، والتى تراها نتاج أو محصلة للصراع الطبقى فى المجتمع، وتعبر عن مصالح الطبقة أو التحالف الطبقى المهيمن فى أى تكوين اجتماعى)، ووصفها على اعتبار أنها دولة كل (الشعب)، وهو ما يتضح مثلا فى الخطاب الأيديولوجى الذاهب إلى تأميم الصراع الطبقى، واستكماله بخطاب عن «تحالف قوى الشعب العاملة».

وترجمة ذلك - على صعيد التنظيم السياسى - إلى سياسة الحزب الواحد، بما فيها من إغفال - متعمد - للتناقضات الطبقية، وهو ما يعكس أيديولوجية يمكن اعتبارها - رغم اختلاف الحقل هنا عن حقل الأدب الذى يركز عليه **جولدمان** - معبرة عن «رؤية للعالم، تحكمها النظرة التوفيقية التى تنزع إلى تجاهل الاختلافات، وتنطلق من رؤية للتجانس، وتنزع إلى إهمال الصراع، وتنطلق من رؤية للتحالف، وهى أيدولوجية مضللة، يرفضها شاعرنا المبدع، ويصدر عن رؤية للعالم مناقضة تماما ترفض منذ بدء هذا التحالف المزعوم فيبدأ قصيدته (١٩٦٧) على النحو التالى:

يعيش أهل بلدى وغيرهم مفيش

تعارف يخلّى التحالف يعيش

تعيش كل طايفة

من التانية خايفة

وتنزل ستاير بداير وشيش

وبعد تحديد موقف الرفض المبدئى لصيغة التحالف المزعومة يشرح شاعرنا أسبابه عن طريق تباين الاختلافات الحادة بين قوى الشعب هذه فيقول، فى وصف سكان حى الزمالك، حى الصفوة، ومحل رموز طبقة المسيطرين - على لسان ابن الشارع - (يكاد ابن الشارع لدى **نجم** يتطابق مع معنى المنتج المباشر المستغل):

إذا عزّت توصف حياتهم تقول

بأن الحياة عندنا مش كذلك

وممكن تشوفهم فى وسط المدينة

إذا مر جنبك اتومبيل سفينة

قفاهم عجيبة كروشهم سمينة

جلودهم بتضوى دماغهم تخينة

سنانهم مبارد تفوت فى الجليد

مفيش سخن بارد بياكلوا الحديد

ثم ينتقل لوصف استغلالهم لفائض قيمة عمل المنتجين المباشرين، وازدياد ثرائهم بازدياد عمل المستغلين (بالفتح) قائلا:

ما دام نهر وارد وجاى م الصعيد

تزيد الموارد كروشهم تزيد

وينتهى «نجم» بوصف المنتجين المباشرين، ليصور أشكال معاناتهم، رغم ما يقومون به من ضخ للحياة فى الإنتاج المصرى قائلا:

يعيش الغلابة فى طى النجوع

نهارهم سحابة وليلهم دموع

سواعدهم هزيلة لكن فيها حيلة

تبدر تخضر جفاف الربوع

مكن شغل كايرو ميتعبش دايره

لا ياكل ولا حتى يقدر يجوع

ثم يصف «نجم» بوعى كامل بمحاولات الأيديولوجيا الرسمية لتزييف وعى المنتجين المباشرين المستغلين فيقول - بسخرية لاذعة - على لسان السلطة بالطبع:

يا غلبان بلدنا يا فلاح يا صانع

يا شحم السواقى يا فحم المصانع

يا منُتج يا مبهج يا آخر حلاوة

يا هادى يا راضى يا عاقل يا قانع

متتعبش عقلك فى شغل السياسة

وشوف انت شغلك بهمة وحماسة

وعوّد عيالك فضيلة الرضا

لأن احنا طبعا عبيد القضا

ورزقك ورزقى ورزق الكلاب

ده موضوع مؤجل ليوم الحساب

كذلك، وفى غمار الخطاب الأيديولوجى الرسمى للدولة عن قوانين «التحول الاشتراكى»، وبناء «الاشتراكية العربية»، وسيطرة «الشعب»، ورقابته على أدوات الإنتاج، ولكن الواقع الموضوعى يشير إلى أن هذا الخطاب الرسمى كان غطاء أيديولوجيا يخفى تحته سيادة علاقات الإنتاج الرأسمالية، بما يعنى استمرار العلاقات الاستغلالية وإن ارتدت ثوبا جديدا، وهى علاقات إنتاج تصب ثمراتها لتحالف طبقى برجوازى، اعتلت قيادته البرجوازية البيروقراطية، وتختفى تحت خطاب أيديولوجى يتوجه بالتضليل إلى المنتجين المباشرين، وهنا يتوجه شاعرنا بخطابه النقيض فيقول ليشرح لهم (المنتجين المباشرين) كيفية تكون ثروات الطبقة المسيطرة من استغلال فائض قيمة عملهم.

شيد قصورك ع المزارع

من كدنا وعمل إيدينا

والخمارات جنب المصانع*

والسجن مطرح الجنينة

واطلق كلابك فى الشوارع

واقفل زنازينك علينا

يدخل الشاعر إذن ضد أيديولوجية السلطة فى صراع على الوعى، وعى المنتج المباشر وهو لدى **نجم** رجل الشارع، وفى مقطع تال، لا يكتفى «نجم» بالتوعية - إذا جاز التعبير - ولكن يحدد تحالفا بديلا للتحالف الحاكم، قادراً على التغيير - من وجهة نظره - وراغباً فيه، فيقول فى القصيدة نفسها:

واتقل علينا بالمواجع
احنا اتوجعنا واكتفينا
وعرفنا مين سبب جراحنا
وعرفنا روحنا والتقينا
عمال وفلاحين وطلبة
دقت ساعتنا وابتدينا

ينطوى التحالف المضاد للسطلة عند الشاعر على العمال والفلاحين (خالقوا الفائض وأصحاب المصلحة فى عدالة توزيعه) بالإضافة إلى الطلبة، على الرغم من سخرية «نجم» من المثقفين وعدم اقتناعه بهم** إلا أن لوجود الطلبة على هذه الصورة عند نجم سببه الموضوعى، حيث قاموا بعدة انتفاضات رافضة لما يحدث فى مصر (بعد أيام من هزيمة ١٩٦٧، وفى أعوام ١٩٦٨، و١٩٧٠ بمشاركة العمال وفقراء المدن) مما وضعهم فى ساحة الممارسة الفعلية، وهو ما يجد تفسيره لدينا فى الحساسية التقليدية لجماهير الطلاب فى كل زمان ومكان، إزاء القضايا الوطنية والديمقراطية بعامة، وفى كونهم أبناء للمقهورين، أتاحت لهم مجانية التعليم (أحد الإجراءات الإصلاحية المهمة للسلطة الناصرية) إنضاج نسبى للوعى السياسى، وتكوين «رؤية للعالم» لا تخضع لتزييف الوعى المتعمد من قبل الخطاب الأيديولوچى الرسمى(١٠).

وبعد تحديده لعناصر تحالفه الموجه ضد سلطة الدولة، وفى ضوء حدود طبيعة وعى الشاعر - يحرض «نجم» على الثورة، بوصفها طريقا وحيدا للخلاص، خلاص رجل الشارع، فيكتب مرثية لچيفارا، يعبر خلالها عن تشابه النضال وتشابه الثورة ضد كل أشكال الاستغلال مهما اختلفت المواقع، ويشير إلى أن أمام الجماهير إما أن تسلك طريق النضال العنيف المسلح، أو تقبل بنهايتها، فيقول:

يا شغالين ومحرومين
يا مسلسلين رجلين وراس
خلاص خلاص مالكوش خلاص
غير بالبنادق والرصاص
دا منطق العصر السعيد
عصر الزنوج والأمريكان
الكلمة للنار والحديد
والعدل أخرس أو جبان
صرخة چيفارا يا عبيد
فى أى موطن أو مكان
مفيش بديل مفيش مناص
يا تجهزوا جيش الخلاص
يا تقولوا ع العالم خلاص

وهكذا يتجذر - عبر الإبداع الفنى - ملامح خطاب أيديولوچى، فى مواجهة الخطاب الرسمى السائد، يبدأ بالكلمة المبدعة عند الشاعر، ليتلقفها منه توءم إبداعة الشيخ «إمام عيسى»، ليصنع من موسيقاه وصوته أجنحة، تنطلق بالكلمات إلى أصحابها الحقيقيين، المنتجين المباشرين، فى تحد لتزييف الوعى المتعمد، فيحل المنع، وتأتى المصادرة، ويقع الاعتقال، إلا أن الإبداع لا يتوقف، بل يتزايد فى جذريته، وإن ظل محدودا بحدود وعى مبدعيه أيضا. فنجم، شاعر مبدع، يمثل أقصى ما يمكن أن يصل إليه وعى الحركة الجماهيرية العفوية، لذلك نجده يرتفع إلى أعلى الذرى مع كل حركة مد، ثم يهبط مع كل حركة جزر إلى أقصى حالات الضعف واليأس، فيتوجه آلة شعره الجبارة نحو الشعب، دونما استيعاب أو وعى بالشروط الموضوعية والذاتية لتلك الثورة التى يدعو إليها، والحدود الموضوعية التى تحول دونها، فيقول مثلا فى قصيدة بعنوان «شقع بقع»:

يا شعب مصر يا خُم النوم
ما تفوق بقى وتشوف لك يوم
الثورة قامت فى الخرطوم
وانت اللى نايم بالمندار

ولا تتوقف حدود الوعى العفوى عند الهجوم على الشعب (خُم النوم) ولكن أيضا فى تحديده لأسباب. هم الشعب إذ يقول فى الفقرة التالية:

يا شعب ثور داهية تسمك
وشيل أصول أسباب همك
عصابة بتمص فى دمك
والاسم قال ضباط أحرار

وهى فقرة تظهر بوضوح أن وعى الشاعر يقف عند حدود السلطة السياسية، ويطرح تغييرها بوصفه تغييرا للظروف العامة المحيطة برجل الشارع، والواقع يؤكد لنا أن عشرات التغييرات فى السلطة السياسية كانت مقدمة لتغيير أسوأ فى الواقع اليومى للمنتج المباشر، لا يستوعب الشاعر العفوى هذا طبيعة علاقة السلطة السياسية بتحالفها الطبقى وسندها الاجتماعى. وإن ظهر رغم هذه الحدود - استشرافا مذهلا للمستقبل فى القصيدة نفسها، إذ يقول فى فقرة تالية (مع ملاحظة أن تاريخ هذه القصيدة عام ١٩٦٩، وليست بعد كامب ديفيد):

خدو اليهود غزة وسينا
وبكرة يبقوا وسطينا
والراديوهات بتغدينا خطب
ونتعشى بأشعار

إن الوعى العفوى للشاعر، يتأرجح ما بين ذرى استشرافية فطرية هائلة، وبين خلط، يقع هو نفسه ضحية لتزييف الوعى الناجم عن عناصر فى أيديولوچية السلطة التى يكافح ضدها، ولعل موقفه الشعبوى من المثقفين، والسابق الإشارة إليه يؤكد على تبنيه لموقف السلطة الناصرية من المثقفين بعامة والذى صورهم بوصفهم منشغلين بالترف الفكرى، ومنعزلين عن الجماهير، ولعل هذا الأمر طبيعى جدا فى ضوء طبيعة وحدود الحركة الجماهيرية العفوية، والوعى المصاحب لها. إلا أن هذه الحدود لم تمنع الشاعر من أن يكون خطابا أيديولوچيا مضاداً للسلطة، ولم تمنعه من التأثر ببعض التيارات السياسية، والثقافية فى المجتمع، فقد استجاب «نجم» لخطاب اليسار المصرى حول المعركة المرتقبة، معركة تحرير التراب الوطنى، والتى كان خطاب اليسار المصرى يشكك فى إمكانية قيامها على النحو الذى تدعيه السلطة

(معركة تحرير شاملة) فى ضوء رصده (اليسار) لظروف الواقع الموضوعى، وقراءته لطبيعة التحالف الطبقى الحاكم، استجاب «نجم» لذلك الخطاب بقصيدة بعنوان «النقطة»، استعار فيها نمطاً للسلوك ينتشر فى الأفراح الشعبية، ويسخر عبرها من خطاب السلطة حول المعركة التى لا يصدق الشاعر أنها قد تتحول إلى واقع فيقول:

خطاب خطير يشرح مصير المعركه

عشرين خطاب كمان عشان المعركه

جندنا جيش مليون عشان المعركه

وخبزنا عيش أسود بلون المعركه

ثم يصف حيرة وعدم تصديق رجل الشارع لخطاب الدولة، فى مقابلة من مقابلاته الدائمة بين المستغِلين والمستَغلين فيقول :

الشعب جاع الشعب صاع دى معركه

نجوع نصوع راضيين عشان المعركه

إذ إن بن تن تن ترن المعركة****

هرشت مخى هى فين المعركة

اخرس يا واد واهتف لتحيا المعركه

أهتف لإيه مش لما اشوف المعركه

امسك بوليس جاسوس خسيس

ما سمعتناش بنقول يا تيس

لا صوت يعلو فوق صوت المعركه

ولم يكن من المنطقى - بطبيعة الحال - أن يظل ذلك الصوت، حامل هذه الأيديولوجية خارج أسوار السجن، ولكن شاعرنا الفذ حوّل السجن إلى ملهم، أخرج لنا عبره عدداً من القصائد لعل أكثرها صلة بموضوع ورقتنا هذه قصيدة «ورقة من ملف القضية»، والتى كتبها عام ١٩٧٢، والتى يقيم فيها حوارا بينه كمسجون وبين وكيل النيابة، الذى يصوره خادماً للسلطة، حاملا لأفكارها، محافظا على نظامها فيقول:

● **أنت شيوعى**

- **أنا مصراوى**

● **أنتو مصايب أنتو بلاوى**

- **ممكن أعرف مين الأول بيكلمنى**

● **إحنا نيابة أمن الدولة**

- **دولة مين**

● **دولة مصر**

- **مصر العشة ولا القصر**

ولعلنا نلمح فى هذه القصيدة - مرة أخرى - استشرافا مذهلا للمستقبل، يصادفنا دائما لدى المبدعين الحقيقيين، ففى إحدى فقرات هذه القصيدة، يقول «نجم» على لسان وكيل النيابة:

عاملين لجنة وقال وطنية

وجماعة أنصار الثوره

وفلسطين وهباب الطين

مانخلينا يا سيدى فى حالنا

مالنا ومال الفدائيين

ألا نجد هنا إرهاصات يتصورها شاعرنا لما حدث بالفعل بعد سنوات قليلة من نشر أيديولوجية رسمية تدعو المصريين إلى التخلى عن فكرةانتمائهم العربى، وأن يستبدلوا بها انتماءً فرعونيّا تارة، وبحراً أبيض متوسطيا تارة أخرى.

(٥)

بعد ثورة التصحيح، وعبور أكتوبر ١٩٧٣، استتبت شرعية جديدة للرئيس «السادات»، مكنت له من إشهار ميلاد مشروعه التنموى تحت اسم «الانفتاح الاقتصادى»، وإصدار شهادة ميلاده النظرية المسماة ورقة أكتوبر، وتشريع قوانينه واحداً تلو الآخر، وقد أتى الانفتاح الاقتصادى حسماً لصراع طبقى طويل، وأتى بتحالف طبقى جديد، ثم مشروع مغاير لمشروع «الناصرية»، التى حاولت - وإن فشلت - إقامة تنمية مستقلة، فأتى الانفتاح ليعيد ربط المجتمع المصرى بالرأسمال العالمى من موقع التبعية، فتبدلت الأولويات والمواقع، ومن ثم كان لابد من تبدل الخطاب الأيديولوجى الرسمى، وتبدل أشكال تزييف وعى المنتجين المباشرين. فساد الحديث عن «الاستثمار»، وعن «الرخاء»، وعن «التقدم»، وعن «العصرية»، إلى آخر كل ذلك، انتشر الحديث عن ثمار الاستثمار التى ستوزع على الشعب، فأتى نجم، ليؤكد أنه مازال حاملا لأيديولوجية المواجهة، أيديولوجية لأجل الشارع ليشرح جوهر الانفتاح من وجهة نظره، بوصفه تجبيرا لكل شىء، وتسليعا لكل شىء، ونشرا للفساد فى كل صوره، تحت شعار محدد هو الكسب، بأقل مجهود، وحبذا لو كان الكسب، أعلى درجات الكسب، دون بذل أى مجهود، فيقول فى قصيدة بعنوان بالغ الدلالة هو «بوتيكات»:

شبيك لبيك فتح مخك

لبيك شبيك غمض عينك

حتقفل مخك حنطخك

ونلوشك لو تفتح عينك

ركب قرنين تكسب مازدا

وتعيش سلطان ف البرواز دا

مش عاجبك فالجبنة الفاسدة

والعيش والفول والكرات

ثم يشير الشاعر إلى مثل واقعى هو مثل «رشاد عثمان» الانفتاحى الذى تكسب من الفساد والإفساد حتى أصبح من أثرى أثرياء مصر، وكان عضواً لمجلس الشعب فيقول

مين فيكو ميعرفش عليوه

شيال المينا الكحيان

فى ثوانى اتمول واتحول

بقى مسيو عليوة عليان

ازاى؟ ما هى بوظة ومفتوحه

على حس ولاد المفضوحه

وأرانب صاحيه ومدبوحه

تتأستك تبع البنوكات

إن الشاعر فى الفقرة السابقة، يظهر أعلى درجات الحدس التى يمكن أن يصل إليها الوعى العفوى، حين يسير إلى السهولة والبساطة (فى ثوان) التى يخلق بها النمط

التابع رجاله، عماده وسنده الاجتماعى من جهة، ومستهلكى منتجاته ومروجى قيمه من جهة أخرى، وفى فقرة تالية من القصيدة نفسها يعرض الشاعر لموقف دولة الانفتاح وطبقته القائدة من المنتج المباشر، وانحياز هذا النمط التنموى ضده فيقول:

حتقول لى الفقرا ومشاكلهم

دى مسائل عايزة التفائين

وأنا رأيى نحلها ربانى

ونمّوت كل الجعانين

وبهذا محدش ح يجوع

لو نعلن هذا المشروع

وحنقفل هذا الموضوع

نهائياً ونعيش فى ثبات

وفى قصيدته «بيان هام» يستمر «نجم» فى معارضته الجذرية للدولة، ورئيس الدولة خصوصا، فيصف «السادات» بقوله:

نقدم إليكم ولا تقرفوش

شحاتة المعسل بدون الرتوش

شهندر سماسرة بلاد العمار

معمر جراش للعب القمار

وخارب مزارع وتاجر خضار

وعقبال أملتك أمير الجيوش

ثم يقول على لسان الرئيس، وفى سخرية لاذعة من مباركته ومشاركته للفساد.

أنا بطبعى ضد السماسرة الكبار

بحكم المنافسة وحكم الجوار

لكن مش ف طبعى أنى أعمل فضيحه

لواحد زميلى هبش كام صفيحه

ما كل الزمايل بتهبش صفايح

وكل اللى جاى ماشى زى اللى رايح

فيا أيها الشعب صهين تقلعص

مساء التنفس مساء الروايح

ثم يتصدى الشاعر ـ بسلاح السخرية ـ لأيديولوجية الرخاء التى يعرض لها على لسان الرئيس فى القصيدة نفسها فيقول:

فيا أيها الشعب كمل جميلك

وصبرا حتيجى المصارى

وتاكل وتشرب تبع ما يأتيلك

وتغرق ف بحر العبيد والجوارى

وترسم حياتك حسب ما يرائيلك

وتملا الحوارى فساقى وقصارى

تسبح بحمدك وتشكر جميلك

وفضل الزبالة وطفح المجارى

ولا تتوقف مواجهة «نجم» للدولة على ميادين الاقتصاد أو الأيديولوجيا فحسب، ولكن تمتد ـ بطبيعة الحال ـ إلى ميدان السياسة، فيهاجم «نجم» التغير الشكلى فى المؤسسات السياسية، ويشكك فى جدوى التجربة الحزبية، كما يهاجم المنتفعين والمنافقين من رجالات السلطة. المنتمين دومًا لحزب الدولة، الحزب الحاكم، فحينما يغير «السادات» حزب مصر إلى الحزب الوطنى الديموقراطى يقول «نجم» فى قصيدة «شويش طرزان»:

زغروطة للحزب الجديد

حيدمر الحزب اللى فات

ويحطم السكة الحديد

ويربط المستحللات

ويعجز المستقدرين

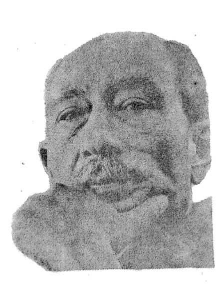
ويقدر المستعجزات

ويرجع الأيام سنين

ويعيد زمان المعجزات

مع أن طرزان الوليد

ذات نفس طرزان اللى مات



أنور السادات

ولا تتوقف مواجهة «نجم» مع سياسات الدولة على شكلها فحسب، ولكن تمتد إلى اختياراتها، وأهمها بالطبع اتفاقية السلام (كامب ديفيد) فيقول فى قصيدة «جائزة نوبل» التى يقدم الشاعر فيها رأيه فى الاتفاقية:

شوف عندك يا سلاملم

واتفرج يا سلام

مواطن شخص عادى

مالوش أى اهتمام

ومبارك الخيانة

ومسميها السلام

وفى يوم قرا الجرايد

"اريخ معرفش كام

من يومها ياضنايا بيشقلب فى الكلام

وبعد تحديد موقفه من الاتفاقية، تمتد مواجهة «نجم» لاختيار لجنة جائزة نوبل لمناحم بيجن لمنحه جائزة السلام، وفى محاكمة شعرية فريدة لاستهتار المصالح الدولية السياسية بكل القيم الأخلاقية، الذى دفع هذه اللجنة لمنح جائزة السلام لواحد من أشهر مجرمى وسفاحى العصر الحديث منذ دير ياسين إلى صبرا وشاتيلا، وهو ما يمثل انحيازا سافرا للصهيونية وإسرائيل ومن

يتحالف معها ويمثل أيضا انقلابا فى ثوابت الأيديولوجيا المصرية، يقلب الشاعر حروف قصيدته لتتوازن مع انقلاب الثوابت فيقول:

لما محا نم جيبن يادخ زايجة لوبن

يعنى مناحم بيجن ياخد جايزة نوبل

تبقى النوديا يعنى الدنيا

ماشية بتحدف بالمندار

يبقى الشهر اتناشر ساعة

يبقى اليوم ليلتين ونهار

يبقى القاتل شخص ضحية

والمقتول مجرم جبار

(٦)

وهكذا كان خطاب «نجم» خطابا أيديولوجيا نقيضًا، يواجه محاولات تزييف الوعى، حتى وإن لم يتبع صاحبه بوعى علمى حق عن قضايا واقعة، ومقتضياتها إلا أن حس الفنان وحدسه، وموقف المناضل وصلابته، وإن لم تحل دون وقوعه فى لحظات أو يأس أو حتى عداء للجماهير، إلا أنها منحت إبداعه قوة وقدرة المواجهة، وقوة وقدرة الوصول إلى الجماهير، فكان طبيعيا أن يشهد إبداعه المنع والمصادرة، وأن يعرف المبدع السجن والاعتقال.

وتبقى ملاحظة، ربما تستحق دراسة مستقلة، تتعلق بتوقف «نجم» عن هذا النمط من الإبداع منذ مقتل الرئيس السادات، وإن لم يتوقف إبداعه عموما، ونحن نشهد أو نسمع له الآن إبداعات متعددة. تضمها شرائط الكاسيت لمطربين ومطربات شبان.

* يفصح الشاعر هنا - وإن بشكل حدثى غير علمى بالطبع ذلك العنصر الأيديولوجى قبل الرأسمالى فى استخدام الأيديولوجية الدينية (الحديث عن القضا والرزق ويوم الحساب) لتبرير استغلال فائض عمال المنتجين المباشرين.

قول مثلا: يعيش المثقف على مقهى ريش. محفلط مزفلط كثير الكلام

عديم الممارسة عدو الزحام بكام كلمة فاضية وكام اصطلاح

يفبرك حلول المشاكل قوام.

*** تصوير بارع لعبثية الخطاب الرسمى.

الهوامش

(١) انظر: سمير أمين الذى يتحدث عن التراكم العلمى والمفاهيمى - سواء البرجوازى أو المادى التاريخى - فى مجال الظاهرة الاقتصادية، واختلاف الحال بالنسبة للظاهرة السياسية، إذ يذهب إلى أن حقل السياسة مازال أرضا مهملة بلا زرع تقريبا، أما عن حقل الثقافة، وبنص قوله «فيظل بالأحرى مجهولا جهلا مستفحلا، فلم يتعد الأمر حتى اليوم محاولات استهلالية نشأت من الملاحظة التجريبية للظواهر الواقعية فى هذا الميدان، وأحد أمثلتها الأديان، ونتيجة لهذا، مازالت النزعة الثقافية تتخلل معالجة الأبعاد الثقافية للتاريخ، وأعلى بها النزعة التى تتناول الخصائص الثقافية باعتبارها ثوابت ممتدة عبر التاريخ، وميدان الثقافة نفسه يعوزه تعريف يحظى بقبول عام».

سمير أمين «العالم الثالث فى مواجهة الدولة الأمريكية الأوروبية اليابانية الموحدة» مقال فى العدد ٦٥/ مايو- آيار ١٩٩٠ من مجلة «المنار».

(٢) **لوسيان جولدمان «المادية الجدلية وتاريخ الأدب»**، ترجمة محمد برادة مقال فى كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبى مؤسسة الأبحاث العربية ١٩٨٦ ص ١٣.

(٣) **نيكوس بولانتزاس «الأيديولوجية والسلطة- نموذج الدولة الفاشية»**، ترجمة نهلة الشال، دار ابن خلدون، بيروت ١٩٧٩ ص ١١.

(٤) المصدر نفسه ص ٧.

(٥) **انظر بولانتزاس «السلطة السياسية والطبقات الاجتماعية».**

ترجمة عادل غنيم، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٨٨.

(٦) وهى هنا وجهة نظر جموع المستغلين (بفتح التاء)، أو رجل الشارع وهو ما يعبر عنه نجم بقوله:

هو احنا كده

وحنبقى كده

ماشيين عارفين

مع مين على مين

دايما واضحين

من بين دا ودا

الشارع بيتنا وغنوتنا

والشارع أعظمها مغنى

من لحن الشارع كلمتنا

على لحن الشارع بتغنى.

(٧) **روجيه جارودى ماركسية القرن العشرين**، ترجمة نزية الحكيم، دار الآداب بيروت، ط٥ ١٩٨٣ ص ٢٣٥.

(٨) المصدر نفسه.

(٩) إذا كانت صراعات سلطة يوليو الطبقية قد اتسمت بالعداء النسبى للشرائح العليا من الرأسماليين فى الريف والحضر، فقد كان عداء غير جذرى ما لبث أن انتهى وانقلب إلى تحالف الانفتاح الاقتصادى، وإذا كانت قد أقامت تحالفًا نسبيًا - على مستوى الخطاب الأيديولوجى - ذا طبيعة شبه أبوية مع الطبقات المستغلة (بالفتح)، فقد كان تحالفا شكليًا يخفى فى طياته استغلال فائض عملهم بأسلوب رأسمالى عبر رأسمالية الدولة المسيطرة على الاقتصاد والسياسة والأيديولوجية جميعا، وبدوره لم يستمر، وأسفرت الأحداث عن كسب الشرائح الكمبرادورية من البرجوازية المصرية لصراعها مع الطبقات الأخرى، وأسفرت عن وجهها الانفتاحى التابع.

(١٠) يظهر اعتزاز «نجم» بالطلبة واضحا فى عمله «رجعوا التلامذة».

رجعوا التلامذة يا عم حمزة للجد تانى

يا مصر انتى اللى باقية وانتى قطف الأمانى

لا كورة نفعت ولا أونطة

ولا المناقشة وجدل بيزنطة

ولا الصحافة والصحفجية

شاغلين شبابنا عن القضية.





عبد الرحمن بن زيدان

قـ المسرح العربى كمدخل للمسرح العربى المصرى:

يعد النشاط المسرحى العربى الطليعى ممارسة تتم داخل الواقع، حيث يتحقق وجوده باللغة التى ينهض عليها الخطاب الأدبى المتشكل فى «نوعيته» المميزة بخاصياته التشكيلية والبنائية الحبلى برموزها ودلالاتها وعلاماتها التى تهندس برؤيتها العالم، انطلاقاً من الموقع الذى يحتله المبدع فى مجتمعه ومن المواقف والرؤى التى يدافع عنها - بالأدبى - الذى يمارس تأثيره على المتلقى العربى لتغييره، وتطوير ذوقه بما هو جمالى.

هذا النشاط لا يملك قيمته الإبداعية، وأوره، إلا داخل حقيقته التاريخية التى تستمد مكوناتها من الواقع، لتنتج صوراً، تخلخل النمط السائد، بحثًا عن الأدوات التى تكثف التجربة الإبداعية، داخل أنسجة العلاقات الفنية التى تختصر العالم فى المتخيل، لتنقله إلى النص، لتقدمه بشكل متكامل، ومنسجم بعد أن اجتمعت فيه، الأبعاد الأيديولوجية، والمعرفية، والجمالية. هذه الأبعاد التى تنتفى بينها الحدود، والحواجز، لتصبح وحدة متراصة هى النص الأدبى وقد امتلك حقيقته، وحريته، وفضاءه، كخصوصيات قائمة على الوعى التاريخى والعلاقات الاجتماعية، والصراع، والبحث الدءوب عن التحول داخل البعد والقرب، اللقاء والفراق، التلميح والتصريح، الجواب والسؤال. هذه المعطيات التى تحدد العملية الإبداعية، والتواصل بين مرسل، ومتلق، أى داخل المسرح، العرض. المسرح، المؤسسة.

إن المسرح مؤسسة، تنهض على خلفيات تحفزها على إنتاج وعيها، انطلاقاً من العلاقات السائدة فيها، ومن الواقع الذى أفرزها، أى من الاختيارات السياسية، والاقتصادية التى تدافع عنها، بما هو فنى ودرامى، كما أن هذه المؤسسة تنتج المواقف، للتبرير، والتفسير، والمحافظة على ما هو كائن، وضرب المؤسسة الثقافية الجماهيرية النابعة - بالدرجة الأولى - من ضمير

الجماهير ووعيها، ومن رغبتها فى التغيير، وتطلعها إلى الأفضل.

إنه الواقع الذى يحيل الخطاب المسرحى - نفسه - إلى مؤسسة ثقافية، تندرج داخل مؤسسة كبيرة، هى الواقع المعطى متمثلاً: السياسى، والاقتصادى، والواقع الذى ينتج الخطاب/ النمط، والسهولة، ويعالج الواقع بدغدغة الذوق، وعواطف وعقل المتلقى، لكن طبيعة الصراع والتناقض تكشف عن المؤسسة الثقافية البديلة، التى تجنح إلى التغيير الإيجابى، والدفع بالحركة إلى الأمام. إنها الممارسة التى لا تهادن الواقع، ولكنها تشكل خطابها من الموقع الصدامى الذى يفجّر المسكوت عنه فى المعيش، وتقتحم المجهول، وتمزق الأقنعة التى تموهّ الحقيقة وتخفيها للكشف عن كنْه الأشياء.

إننا أمام هذا الشكل من الصراع، نجد المسرح العربى التجريبى يصارع النمطية فى الكتابة، والتكرار فى الإخراج ليؤسس النقيض الذى يحفر للمسرح العربى الطليعى أبجدية جديدة. وميزات تستمد شرعيتها من زمن الكتابة وتجريبيتها والبحث عن آفاق جديدة لفعل الكتابة.

هذا يؤكد أن المسرح اختيار، وانتماء، يغير نفسه ليغير الجمهور، إنه لقاء يتم داخل الزمان، والمكان العربى، لتعرية الواقع بما ليس واقعى، حيث يصبح التراث، والأسطورة والحلم، إمكانيات جديدة تسعف المبدع، للخلق، والعطاء، والتجديد المعبر عنه بـ «نحن، الآن» هنا «فالزمن لا يبقى محافظاً على تراتبيته ومنطقه، والمكان لا يعود ثابتاً دون حياة، فالماضى يحاور المستقبل، من أجل تفجير المغلّف بالوهم والزيف فى الحاضر، والشخصيات الماضية، تتحول فى «الآن» رؤى جديدة تحتل مواقعها، ومواصفاتها، ونفسياتها، وتوترها - بلغتها ومواقفها داخل نسيج العملية الإبداعية التى تعطى الدرامى حضوره حيث ينتفى المطلق، ويلغى المجرد، ليحاور المحدد كأحداث جديدة فى النص».

هذه الخصائص التى يتميز بها المسرح الطليعى العربى، تحدد خارطة الإبداع، والصراع، والتأسيس، داخل الفعل والممارسة المسرحية العربية. إنه الدور الاجتماعى الذى يقوم به «الأدبى» كوظيفة تأثيرية، تسعى إلى إحداث طفرة نوعية فى الواقع الإنسانى. إنه البحث عن اللقاء والحوار والتجمع والتغيير إلا أنه وفى غياب هذه الشروط الحياتية - تأتى مأساوية المسرح العربى، فى مجتمع يلغى الحوار، والنقد، واللقاء والإضافة، وهى مأساوية لا يمكن فصلها عن الفكر والثقافة العربية، الساعية إلى تأصيل خطابها داخل الصراع الحضارى، وما فيه من أزمات، وانتكاسات وتحولات فى العرض دون الجوهر، فى الشكل دون المضمون، فى المظهر دون العمق واللّب.

إنه التأصيل الذى يحفز على التجاوز، وعلى خلق الفرص الاستثنائية للقاء، وهو ما يعطى للإبداع المسرحى العربى مدىً قوياً، فى البحث، والتجريب، على مستوى كتابة النص، وتشكيله وعلى مستوى تقويم التجربة ونقدها. فمنذ **مارون النقاش** إلى مأساة **أبى خليل القبانى**، و**نجيب سرور**، وغيرهما، نجد إصراراً للمحافظة على استمرارية هذه الممارسة الثقافية. ويكفى القول، إن الساحة العربية زاخرة، وغنية بالعطاءات التى تتحدى الواقع الموبوء، لتسمع صوتها، واحتجاجها، عما آل إليه الواقع العربى من تردٍ وهشاشة وضعف. لإسماع صوتها للمتلقى العربى بكتابات **نعمان عاشور**، **يوسف إدريس**، **ألفريد فرج**، **عز الدين المدنى**، **سعد الله ونوس رياض عصمت**، **ممدوح عدوان**، **سعد الدين وهبة**، و**خالد محيى الدين البرادعى**. هؤلاء وغيرهم يحولون المعطى القائم إلى معطى مغاير فى النص الأدبى. وهذا ما يجعلنا نؤكد على أن نتاج هؤلاء مرتبط بسيرورة المجتمع العربى، وصيرورة الإنسان العربى فيه. إنه الوعى التاريخى الذى يسكن مساحة واسعة فى الرؤيا المسرحية العربية، وفى التنظير للتجربة المسرحية، وفى النقد المسرحى العربى وقد تحقق كفعل داخل الكتابة.

إن هناك هماً وقلقاً تحمله كتابات هؤلاء، وهو هم وجودى يطمح إلى تحديث المجتمع العربى عمقاً، وليس أفقاً، غوراً وليس سطحاً، إنه البحث عن المفاتيح التى تحل الحصار الذى تضربه «الحداثة، بمظهرها «التقنى» الآلى على العرب، الحداثة التى تحيل الحياة العربية بيداء من الاستيراد، والاستهلاك، فتنخر الإنسان العربى من الداخل، وتصرفه عن التفكير فى طاقاته الإبداعية، إنها الكتابة التى تطالب بإبداع نص تحديثى قادر على الإقناع بمسرح يجعلنا أمام عرس يوجد الإبداع المسرحى بالفعل التاريخى، لتصبح الأسئلة ذاكرة لثقافتنا الحديثة وهى تصوغ مشروع حداثة عربية، تدخل العالم، وقد تمردت على الانحطاط والعوامل التى تشد إلى الخلف. إنها الدعوة إلى الانخراط فى الواقع لتفتيته ولإعادة بنائه بمكونات جديدة ومغايرة للمسيطر. لقد ظهرت دعوات **توفيق الحكيم**، و**يوسف إدريس**، و**على الراعى**، و**الحكواتى**، و**مسرح الشوك**، و**الاحتفالية**، لتكمل صورة الإبداع العربى المسرحى، بعد ما أصبحت أزمة الكتابة جزءاً



نجيب سرور

من الأزمة العامة، كإشكالية تاريخية، وأصبح النص المسرحي الجديد يكسر نفسه، ويفتح جسده على الاحتمالات الجديدة.

إنها الاجتهادات التي أعطت للثقافة المسرحية العربية، نكهة جديدة، عمقت ثقافة السؤال، حول الممارسة الموجودة، كما أنها عملت على تجاوز هذا المسيطر، أي إلغاء العمل الفردي، والخطاب التابع للمؤسسة المسيطرة، ليصير الإبداع عملاً جماعياً، يقوم على التطوع الإبداعي، وليس على الارتزاق، يتأسس على ما هو ذاكراتي وتراثي، وتاريخي، وفني، ليقرب المتلقي العربي من غرابة وعجائبية عوالم النص المعاصر الذي يحيل على مرجعيته في الواقع.

وطبعاً، فإن نقاط الالتقاء بين هذه الاجتهادات، هي إعادة إبداع الواقع العربي، ومساءلة المؤسسة، والبداية، ونوعية الإنتاج، والعلاقة مع التراث، والمتلقي، ولغة الشعب، أن المسرح: «... هو التعبير الحر، للإنسان الحر، في الواقع الحر». إنه هذا الفن العجيب المركب، الذي تدخل فيه، تكوينيا، أبعاد الكلمة (الكاتب) والقراءة الركحية (المخرج) والحركة (الممثل). إنه فعل يتحقق بعيداً عن الانعكاسية، والآلية، أو النسخ الحرفي للواقع. إن الانعكاس في العملية الإبداعية غير موجود بمفهومه الميكانيكي المرآوي، لسبب واحد، هو أن المبدع لا ينقل الواقع كما هو، وإنما يعتمد على الذات المبدعة، لإنتاج المتخيل والعجائبي والأسطوري لإعادة خلق الواقع بالأدبي، إنه الاستيعاب المجازي للعالم، وقد تضمن رؤية الأديب، المشروطة بسيرورة التاريخ والمجتمع، فالتراث لا يقدم في النص كما كان، ولكن كما يصير في النص بحكم تدخل الذات المبدعة فيه للتعرف على خباياه، وأسراره وحرارته، وتوهجه، والرموزُ التاريخية لا تبقى كما هي، فهي تتحول لتأخذ وظيفتها من داخل بنية النص الجديد، والواقع لا ينقل، أو يقدم كما هو، لأن الأدب ليس آلة فوتوغرافية تنقل الكلنن دون البحث عن المحتمل والممكن.

إن المسرح العربي التجريبي تجاوز للمعطى، واختلاف نوعي يعطي التمايز للمبدعين، الذين يعيشون داخل الواقع نفسه، لكنهم يعبرون عنه، حسب قناعاتهم وانتماءاتهم الفكرية والمادية بأشكال ودلالات متباينة بعيدة عن التطابق أو التشابه الكلي، إنه المسرح الذي يحمل الهموم نفسها، ويدافع عن القضايا ذاتها، لكن بأدوات مختلفة، وخطابات متنوعة الدلالات والخلفيات.

وحتى نقترب من حركية هذا المسرح من خلال تجلياته وظواهره، مده وجزره، تقليده وتجدده، سنأخذ من نعمان عاشور، نموذجا لهذه الواقعية، لأن تجربته أثارت مجموعة من الأسئلة حول هويتها، وحول مضامينها الفكرية، كموقف سياسي لا يصالح الواقع ولا يهادنه. بل يخلق إمكانيات الاصطدام بالمرفوض لأنه قوة تشد إلى الخلف لتكرّس عوامل الخرس والشلل في الإنسان العربي.

من هنا تأتي مسوغات تناوله ـ في هذه الدراسة ـ نموذجاً للحركة المسرحية العربية، هذا النموذج الذي عرف ازدهاراً، وحضوراً مكثفاً، لكن الإحباط والعوامل السياسية أفقدت هذه الحركة ذاكرتها، انهار النص، والتجمع والحوار أمام الانفتاح المزيف وهو ما تابعه النقد الواقعي الذي واكب هذه التجربة.

نعمان عاشور نموذجاً للمسرح الواقعي العربي:

يعتبر المسرح المصري، وجهاً من أوجه الثقافة المصرية المعاصرة، وتجربة رائدة أعطت الهوية القومية، للممارسة المسرحية العربية، خصوصا في السنوات العشر (1955- 1965)، وجعلت المسرح يرتبط بالواقع الجديد، ويلتحم بمنجزات الثورة، ويؤسس لحركة جديدة، تتحاور مع باقي المجالات الفكرية والفنية والاجتماعية لإلغاء القوالب الجاهزة، والأنماط المحنطة، والواقعية الساذجة التي فرضتْ سيطرتها، وهيمنت ـ كما يهيمن السياسي ـ على ما هو مسرحي، حيث أنتجت رؤى متخلفة، تنشد الاعتصام بالواقع الموجود، لأن فيه مصالحها ونفعيتها.

لكن المد الجديد ـ بعد الثورة الناصرية ـ فجر خطاباً أدبياً فيه ارتباط قوي بالصراع الأيديولوجي، وفيه ـ كذلك ـ إيمان قوي بفعالية الأدب، ودوره المباشر في إطار النشاط الاجتماعي. لقد اقتحم الجيل الجديد الحقل المسرحي، وهو متسلح بمتطلبات المجتمع الجديد وطموحاته تحدوه الرغبة والطموح، لإزالة كل بائقة وجور وظلم كان المسئول عنها انحراف سياسة ما قبل الثورة.

هذا الجيل ـ الجديد ـ مثله **لطفي الخولي، يوسف إدريس، ميخائيل رومان، ألفريد فرج، وعبدالرحمن الشرقاوي، وسعد الدين وهبة ونعمان عاشور**. لقد ائتلف هؤلاء، داخل تجربة المسرح، واختلفوا في فعل الكتابة، اتفقوا في الحديث عن الإنسان الجديد، وهو يدخل زمن التغير والتبدل، وتباينوا في أطروحاتهم وفي دفاعهم عن الطفرة التي حققتها الثورة، كذلك اختلفوا في مستويات الكشف عن السلبيات التي حافظت على استمراريتها باستمرار بقايا طبقات ما قبل الثورة، لقد كانت كتابتهم جديدة، لأنها كانت تسجل بنبضها الحي وعياً تاريخياً جديداً، تحكمه الإبداعية والمغامرة، وهاجس التساؤل سيما بعدما اكتسح مبدأ «الأدب الملتزم» الساحة الأدبية، وخاصة مجال الشعر والمسرح. وكان طبيعياً أن يبرز هذا المبدأ، ومصطلح الواقعية الاشتراكية، كمصدر استيحاء بعد ثورة 1952. الثورة التي كانت من العوامل الرئيسية المؤثرة في الاتجاه الواقعي الذي وجد الأرضية مهيأة من طرف كتاب مرموقين مثل: **محمود أمين العالم، عبدالعظيم أنيس، ومحمد مندور، ولويس عوض**، في دفاعهم عن الواقعية. هذا زيادة على مستجدات المجتمع المصري بعد الثورة.

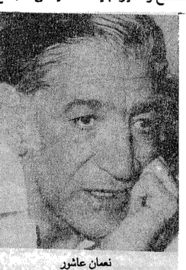
يقول محمد برادة: منذ سنة 1953 بدأت تتجمع الشروط لطرح خصام نقدي عنيف، حول غاية الأدب، وعلاقته بالمجتمع وبالواقع، بدأ ذلك، عندما أسند المسئولون في الحكم الجديد، رئاسة تحرير الصفحة الأدبية للجمهورية، إلى ناقد ملتزم هو لويس

عوض، الذى اختار شعارا للصفحة، عبارة: «الأدب فى سبيل الحياة.»(!)

هذا الفضاء الجديد، بما حمله من تفاعل مخصب، وبما حققه من طفرات نوعية فى المجال السياسى، والاقتصادى، جعل الجيل الجديد، يحتل موقفاً فكرياً مهماً داخل حركية المجتمع، ومكانة ملحوظة فى العالم، وموقفاً منه فى الوقت ذاته. هذا الموقع والموقف تبلورهما كتابة هذا الجيل فى علاقتها بالكلمة وبالتركيب، وبالصورة وبالعلاقة الإرادية المتأملة، النابعة من راهن علاقة اللغة بتغير الحياة، إنها الارتباط بكل ما تميزت به بداية الستينيات فى مصر من طموح إلى بناء الاشتراكية، وبما زخرت به هذه المرحلة: من تأميم للبنوك الأجنبية، وإقامة القطاع العام، وتحجيم دور القطاع الخاص فى التجارة والصناعة، وإنهاء دور الشركات الاحتكارية العالمية وإنشاء الصناعات الثقيلة، بما تمثله هذه المنجزات وغيرها من حماية للإنسان المصرى البسيط من الاستغلال وتدعيم موقفه النضالى والإنسانى ضد مستغليه، وسارقى قوته اليومى، وتفجير طاقاته المبدعة والقاهرة ضد مغتصبى أرضه العربية فى فلسطين(٢).

إذا كان هذا التحول، قد أعطى صورة حقيقية، عن إنجازات تحققت فى الواقع العملى، فإن من تأثيرات هذا التحول على الأدب، أنه جعل الأدباء المصريين الملتزمين بمبادىء الثورة وميثاقها يسبرون غور الواقع الاجتماعى لرصد الخلل الكامن فيه، وكشف السقيم والعليل الذى يحول دون انطلاق المجتمع، إنها العملية الصعبة التى تبحث عن البطل الإيجابى، الدال على صموده وقوته أمام عوامل القهر والعسف. لقد أصبح المسرح جزءاً من المجتمع، بعد أن صارت وظيفته سياسية، تهتم بالنقد الاجتماعى، وتقبض على العلاقات المتحكمة فيه، لإعادة ترتيب العالم، وهندسته، والكتابة عنه، وفق ما يمليه الانتماء الأيديولوجى للمبدع، هذا الانتماء الذى أوجد لنفسه حضوراً مكثفاً فى الواقع الجديد، كقناعات ومفاهيم وممارسة، يقول **غالى شكرى**: «ولعل التيار الذى صادف قبولا حسناً من جانب الجماهير إبان تلك الفترة، هو تيار الواقعية الاشتراكية وهو تيار سابق عن الثورة، وتالٍ لها فى نفس الوقت. فالدعوة إلى الاشتراكية، عن طريق الأدب، ليست تالية لعام 1952، بل هى دعوة عميقة الجذور فى أدبنا المصرى الحديث، منذ دعوة **سلامة موسى**، إلى الأدب فى خدمة المجتمع، أو فى سبيل الحياة كما تبلورت شعارات الواقعيين فى كتاباتهم. إن الواقعية الاشتراكية فى الأدب المصرى لم تكن ثورة وحيدة الجانب هو المضمون الاجتماعى، أو الدلالة السياسية، بل كانت ثورة شاملة للفكر والفن معا.»(٣)

لانقول هنا إن هذه الحركة قامت بمجهود فردى منعزل عن الكل، ولكننا نقول إنها نتيجة لتضافر الجهود، وتوحيد الأهداف والمرامى. إنه العمل الجماعى الذى سار فى الدرب، متحدياً كل العراقيل والعقبات، خدمة لما هو قومى عربى، ولما هو مستقبلى يراعى مصالح ومصير البنيات التحتية فى المجتمع



نعمان عاشور

على الراعى

المصرى، بكل شرائحها وتنوعات مشاربها ومكوناتها. وهذا ما أعطانا. كذلك تنوعاً حتى فى الإنتاج المسرحى. يقول الدكتور **على الراعى**، وقد كان من حصاد فكرة الثورة فى حقل المسرح، أن نضجت المسرحية الاجتماعية النقدية، على يدى **نعمان عاشور** وأفضل إنتاجه فى هذا السبيل: «عيلة الدوغرى»، وتقدمت خطوات كثيرة، المسرحية السياسية الفلسفية: (أحسن نماذجها: سليمان الحلبى ـ **ألفريد فرج**) وظهرت المسرحيات الشعرية السياسية (أحسن نماذجها «الفتى مهران» و «ثنائية الحسين» **لعبدالرحمن الشرقاوى**، إلى جوار «مأساة الحلاج»، و «الأميرة تنتظر» و«ليلى والمجنون» **صلاح عبدالصبور**)، كما ظهرت المسرحيات التعليمية فى حقل الكوميديا (عسكر وحرامية ـ **ألفريد فرج** ـ وشمس النهار ـ **توفيق الحكيم**) ومشاكل السياسة الملتهبة (النار والزيتون ـ **ألفريد فرج**) والمسرحيات التى تبشر بالثورة الشاملة: (شقة للإيجار ـ **فتحى رضوان**) أو التى تعالج موضوع الثورة المستحيلة (الدخان ـ **ميخائيل رومان**).(٤)

ومن بين هؤلاء المسرحيين، الذين حملوا شعار الواقعية فى المسرح العربى، ودافعوا عنه بكل التزام وصدق، نجد **نعمان عاشور** الذى ارتبط بتجربة الكتابة كفعل لا ينقل الوجود كما هو، ولكنه يتدخل فيه نشاطه الإيجابى والفاعل فى هذا الموجود، لتحويل العمل الفنى إبداعاً على غير هيئة سابقة. فهو ليس انعكاساً فجاً وبسيطاً للمعيش، ولكنه خلق لعمليات اجتماعية يصعب اظهارها فى هذا المعيش بواسطة بنى مرئية بسيطة، أو معرفتها بسهولة دون الإلمام بمكونات الحركة، والتحكم فيها والميكانيزمات التى تسيرها.

لقد كشف **نعمان عاشور** عن جدلية الذاتى بالموضوعى فى فعل الكتابة، وأشار إلى أنه يمتح مادة إنشائه الدرامى من الذاتى فى جدليته بالواقعى، ومن الخاص فى علاقته بالعام، ومن الظاهر فى علاقته بالباطن. وفى ذلك يقول: «إننى أعيش فى

تفاعل دائم مع الواقع الحى لمجتمعنا داخل تحركات جموعه، وما يحيط حياتنا فى الأطر العامة لتطوره، وهى الإطار السياسى والاقتصادى والاجتماعى والثقافى. أعيش، وأرقب، وأرصد تصرفات الأشخاص فى ظل ما تواجهم به الحياة داخل هذا الأطر المعقدة المتشابكة الحياة الدائمة التفاعل.»(٥)

إن نعمان عاشور، ينطلق من ملاحظة الواقع، ومن المعرفة البسيطة إلى المركبة، ومن الوعى الزائف، إلى الوعى الفعلى، ومن دراسة البيئة المصرية، إلى فسيفسائها ، بل إلى ما وراء هذه الفسيفساء، لكى يجعل من هذه الملاحظة موقفًا حياتيًا، ثم عمليًا فى الإبداع الذى اغتذت مكوناته من قوى هذا الكاتب، ومعارفه، وتخيلاته. فانصهار المحفزات الذاتية «العاشورية، فى الموضوعى جعلته يحيل المسرح موقفًا، ورؤية ومضمونا فكرياً، ونقداً، فهو لا يعتبره شكلا لذاته، يقوم بذاته فى فراغ، وإنما هو نشاط اجتماعى مرتبط بقضايا الإنسان والمجتمع، خصوصاً ما اتصل منها بالتحرر والتغير.

إنها العلاقات التى تحيط بطقوس الكتابة لدى نعمان عاشور، لتحدد طبيعة الوشائج بين الواقع المتحرك - من جهة - وبين الثقافة والإبداع من جهة ثانية. إنه التشاكل الذى يؤكد أن المعرفة - فى جوهرها - انفجارية، متحركة ، ومفاجئة تأتى بالمدهش والعقل، والجنون، لضرب ثقافة الجواب، بل وكل نظام معرفى مغلق ووثوقى.

وفى التقاء الذات بالموضوع داخل بؤرة تتجمع فيها نتاجات نعمان عاشور يقول الدكتور كمال عيد: هناك عوامل عدة هى التى كونت هذه الشخصية، ثم رفعتها إلى معالجة أدب درامى جمع فى طياته بذوراً حقيقية للدراما المصرية.

فما هى هذه العوامل؟

١ - ارتباط نعمان عاشور بالحركة اليسارية فى مصر قبيل الثورة. كان أحد هذه العوامل، ثم إصراره على هذا الارتباط حتى بعد أن ترك العمل فى السياسة واتجه إلى ميدان الأدب والثقافة.

٢ - الانفتاح العربى المصرى، على مترجمات الآداب الاشتراكية. وهو ما أباحته ثورة 23 يوليو بعد طول حظر، ولاشك أن السماح بالمترجمات قد فتح النوافذ على الآداب الاشتركية المتنوعة، فعرفت مصر لأول مرة درامات مكسيم جوركى، برتولدبريخت، جارسيا لوركا، بيتر فايس وغيرهم من رواد الدراما الاشتراكية.

٣ - حالة الأدب الدرامى المصرى نفسه الذى كان يدور فى دائرة المسرحية الوطنية.»(٦)

هذه العوامل كانت وراء نتاج نعمان عاشور، وبحثه عن صيغة مسرح عربى، بكتابة، أساسها الكشف، والإستقصاء فى أفق جمالى تخييلى. كتابة تعى أدواتها فى مجتمع ما بعد الثورة. ومن هذا كانت مسرحيات: «الناس اللى تحت» (55 - 56) «الناس اللى فوقَ» (موسم 57 - 58) . «سيما أونْطَة» (58)، «صنف الحريم» (59 - 60) «عيلة الدوغرى» 26 – 63) وغيرها كثير، من الأعمال التى تتبعت عن قرب، وبوعى عميق، مسيرة المجتمع المصرى بكل طبقاته، مستجيبة لكل الأسئلة التى طرحها الواقع الجديد، والواقعية المصرية، وشكل الصراع، والبحث عن قالب مسرحى له خصوصياته العربية. إنها الأعمال الإبداعية التى تبنى مضامينها فى صياغة مجازية، تختلف اختلافاً كبيراً، عن المضمون الواقعى للوعى الجماعى الكائن

ويكمن هنا أن عاملا آخر، كان له دوره الفعال فى تعميق التجربة الواقعية، فى التربة العربية، وأقصد به النقد المسرحى كقراءة، وتحليل، ومحاسبة النقد الذى كان يرصد الوظيفة الأيديولوجية لخطاب النص، وخلفياته وربط ذلك بالكاتب، وانتمائه، وقناعاته أنه المقياس السياسى الذى كان يثمن التجربة، ويحكم عليها، لإبراز الدور الذى تقوم به وسط الجماهير.

إنها العملية التى اضطلع بها الدكتور محمد مندور وهو يقرأ بعض أعمال نعمان عاشور فى كتابه «فى المسرح المصرى المعاصر»، «متتبعاً مضامينها كفعاليات لها أهداف اجتماعية وفكرية، وفى مقالته: «تلميذى المشاكس، الناس اللى تحت» يقول مندور: «والمسرحية من النوع الذى يصح أن نسميه بالكوميديا الهادفة، فهى تثير الضحك والإضحاك فى هذه المسرحية، غير مقصود لذاته، بل له هدف، فهو سخرية من بعض النقائض النفسية والاجتماعية التى كانت سائدة فى بلادنا والتى لا تزال بقاياها قائمة حتى الآن تصارع القيم الجديدة فى الحياة»(٧)

وحتى يضع محمد مندور هذه المسرحية، فى إطارها المجتمعى نجده يلح على ضرورة إرساء قواعد نظرية جديدة فى النقد العربى، من خلال منظور فلسفى يراعى التحليل الموضوعى للمواقف، وللحوافز الأيديولوجية، وهذا ما عضد التيار الواقعى فى الأدب المصرى الحديث، رغم ما اعتور المنهج من ضبابية وتعويم لبعض المصطلحات أو تطبيق لبعض المفاهيم - التى استقاها من الاتحاد السوفياتى تطبيقا اسقاطياً وحرفياً، كـ «الانتشرك» الذى قراء به مسرحية «النالس اللى فوق» يقول: «إن «الناس اللى فوق» ليست مسرحية بالمعنى التقليدى. ولكنها أونتشرك، أى أنها دراسة درامية لقضية من القضايا، وهذه القضية فى مسرحية نعمان عاشور، هى قضية التغيرات التى أحدثتها ثورتنا الأخيرة فى البناء الطبقى لمجتمعنا، وفى عقلية وأخلاق كل طبقة من طبقات المجتمع الثلاثى، وبخاصة طبقة «الناس اللى فوق» وهى طبقة لم يكن المؤلف يستطيع أن يقصر مسرحيته على تصويرها لأن عقليتها، وأخلاقها، وما طرأ عليها من تغيير لا يمكن أن تتضح إلا باحتكاكها بالطبقتين الأخريين.»(٨)

لقد تضافرت العوامل الذاتية والموضوعية - وما زخرت به من صراع ثقافى واجتماعى - على بلورة المضامين الفكرية، وإعطائها نكهتها الخاصة، داخل دلالات النصوص المسرحية العاشورية، حيث رسخ بها اتجاهًا أدبيًا ينطلق من السياسى لينطق بها ما هو أدبى، يبدأ بالمعيش، ليصل إلى المتخيل، ومن الالتزام الحزبى، إلى الانفتاح على ما هو قومى وإنسانى.

وطبعاً فلهذه العمليات، دلالتها القوية، في كون **نعمان عاشور** مثقف عضوي له رؤيته للعالم، ووعيه التاريخي الذي هو جزء من طبقته، إنها الممارسة المتشكلة بما هو جمالي وفني داخل واقعية تستمد أصالتها ومشروعيتها من زمن الكتابة، بتفاصيله السياسية والاجتماعية، ومن علاقة الأدبي بالمتلقي المصري الذي وجد في أعمال هذا المبدع، عبق الواقعي، وحقيقته، وصورته، بأسلوب ألغى الوصف والتجسيد للحياة. وهذا بخلاف الأعمال المعلبة التي كانت تسهم في طمس الإنسان العربي باسم الاقتباس والترجمة وتضع بينها وبين القارئ حجاباً من الكلام يقلصه إلى لغة عاكسة، لا تعكس إلا الظاهر لتخفي الباطن، لا تظهر إلا الهامشي لإلغاء الأساس، بغية أن يظل غور الواقع الرمزي بعيداً أو محجوباً.

إنه التيار الذي يرفض كل أقنعة الزيف من حوله، إنها (الكوميديا) الواقعية الحديثة، التي أصبحت بارزة في المسرح المصري، وبالخصوص في أعمال **سعد الدين وهبة، ولطفي الخولي وعلي سالم** - الذي - ورغم انتمائه إلى الإطار نفسه، نجده يتميز بأسلوبه الخاص الذي أعطى لنصوصه إمكانية الإحساس اليقظ (والقلق - في الوقت ذاته) بمأساة المجتمع المصري من خلال «الرجل اللي ضحك على الملائكة»، ولا العفاريت الزرق، و «أنت اللي قتلت الوحش» بشكل يستفيد من التراث المحلي «والعالمي».

تقول **حياة جاسم محمد** عن هذا التيار:

«لقد كانت التراجيكوميدي في الستينيات، اتجاها بارزاً في كتابات عدد من الكتاب المسرحيين في مصر، وهم **نعمان عاشور، سعد الدين وهبة، وعلي سالم**. وقد اعترف **عاشور** نفسه بأن غالبية مسرحياته تنتمي إلى التراجيكوميدي وأنه كان حين كتب مسرحية «الناس اللي تحت» متأثراً بمسرحيات **شين أو كيزي**، والموجة العارمة التي كانت منبعثة في المسرح العالمي من آثار أعماله وهي موجة تبدأ **بتشيكوف** إن لم تبدأ **بإبسن**. ومن الجدير بالذكر أن النقاد المسرحيين في الغرب يعتبرون الكتاب الثلاثة، الذين ذكرهم **عاشور** من أبرز كتابي التراجيكوميدي.»(٩)

ويمكن أن نضيف أعمالا أخرى تنخرط في هذه التجربة، كـ «القضية» **للطفي الخولي** (1961)، و (البيت القديم) **لمحمود دياب** (1962)، و«وابور الطحين» **لنعمان عاشور**، الأرانب لـ «**لطفي الخولي**» (1963)، (عطوة أفندي قطاع عام) **لنعمان عاشور** هذه الأعمال حفرت لنفسها وجوداً مميزاً في المسرح العربي المصري، النابع من المجال الاجتماعي والفكري والفلسفي الذي كانت تزخر به الثقافة العربية، ومن الطموح إلى إرساء قواعد مجتمع عربي صحيح، تسوده العدالة، والحرية، وكرامة الإنسان.

ونلاحظ أن هذه الأعمال - لا تعطي كل الأهمية والغاية لجسد النص الدرامي أو لباسه الخارجي، بل تعتني بمادة الواقع والأحداث المصرية والعربية المهمة التي كانت تمثل منعطفات حاسمة ومصيرية في الحياة العربية، والتي كان لها دورها الإيجابي في امداد الكتابة الأدبية بمادتها وحيويتها.

وعن هذه الأحداث، وعلاقتها بالتيار الواقعي يقول **محمد برادة**: «هناك حادث هام عضد التيار الواقعي في الأدب المصري الحديث ونقصد العدوان الثلاثي سنة 56، ذلك أن الأدب في التعبئة للمعركة. جعل الكتاب والشعراء يجنحون إلى استقاء مادتهم من الواقع في كل مظاهره، والتركيز على إبراز البطولات، ومن ثم كثرت الإشارة في فورة المد القومي واحتداد الكفاح ضد التغلغل الإمبريالي إلى الواقعية الاشتراكية.»(١٠).

هذه الأحداث كان لها الدور الأساسي في ربط الوعي الخاص بالعام، وفي نقل النتاج المسرحي من كونه انعكاساً بسيطاً للوعي الجماعي الواقعي، إلى الوصول به إلى درجة عالية من الانسجام الذي يعبر عن الطموحات التي ينزع إليها وعي الجماعة العربية التي يتحدث الأديب باسمها. ويمكن تصور هذا الوعي كحقيقة موجهة من أجل لحصول هذه الجماعة على نوع من التوازن في الواقع الذي تعيش فيه دون الانخداع بأي ضجيج أو تزييف للوعي.

و**نعمان عاشور** نفسه - في نتاجه المسرحي - لا ينخدع بضجيج الأحداث، ولا يبقى متقيداً بالقشرة الخارجية لهذه الأحداث لأنه يعلم أن الواقع المصري مشكل سلفا، لكنه في النص المسرحي لا يعود وضعية وقائع، بل يصير وضعية علامات. إن **نعمان عاشور** ينتمي إلى جيل شغوف بالحياة والسياسة والوجود، يوظف سلوكه ونشاطه المسرحي، داخل سلوك كان سياسيا، إنه يعيش في مجتمع تسير فيه الكتابة المسرحية نحو الحقيقة أي في مجتمع ينتج وينشر خطابا همه هو الحقيقة. إنه ينطلق من المجتمع وتراتبياته التي تطوقه، إلا أنه في الوقت ذاته ينتقل من المجتمع ليتخلص منه ويتجاوزه.

هذه الكتابة / الحقيقة أطلق عليها الدكتور **لويس عوض** اسم (مسرح الأقنعة) خاصة لدى **نعمان عاشور وسعد الدين وهبة ولطفي الخولي**.

ماذا يقصد بـ «مسرح الأقنعة»؟

يقول: «أقصد بهذا التعبير أن أغلب كتّاب المسرح عندنا كان تفكيرهم السياسي مختلفاً عن تفكير نظام **عبدالناصر**، ولكنهم كانوا ملزمين بالتعايش معه، وكانت هناك بعض الوجوه في نظام عبدالناصر، قبلوها بصدق، وتحمسوا لها، ولكن هناك وجوها أخرى لم يستطيعوا أن يقبلوها. مثلا من هذه الوجوه التي عجز اليسار المصري عن قبولها، أن التجربة الاشتراكية عند **عبدالناصر**، كانت دائمًا مشوبة بانحراف يقضي عليها وعلى نتائجها.

بعبارة أخرى كما نقول اليوم بلغتنا، إن الدعم لا يصل إلى مستحقيه، كذلك كانت اشتراكية عبدالناصر اسمية فقط، في كثير من الأحوال، فهذا الجانب كان غير مرضٍ بالنسبة لكتّاب اليسار المصري، وفي «دراسة لمسرحياتهم لهذه الظاهرة في أن كلهم، يعبّرون عن خيبة الأمل ولكن من وجهة نظر الصديق، وليس من وجهة نظر العدو،

فيرسمون علامات استفهام حول الطريقه التى يسير فيها عبدالناصر...»(١١)

إن لويس عوض لا يكتفى - هنا - بالتصريح - أو التعريف بما هو فنى، لكنه يتعدى ذلك ليقوم بعملية نقد سياسى للمرحلة الناصرية وعلاقتها بالمثقفين اليساريين. إنه يموع الثقافى داخل السياسى، إلا أن ما تحمله هذه العملية من قلب لبعض الحقائق تبقى شهادة لمثقف ساهم فى هذه المرحلة بعطاءاته، وإبداعاته، لكنه شعر بأن الثقافى لا يأخذ أولويته ومكانته فى الواجهة الأمامية للصراع. من هنا جاء هذا الرأى/ الموقف. ■

الهوامش:

(١) محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربى، دار الآداب، بيروت الطبعة الأولى - كانون الثانى يناير 1979 ص: 206.

(٢) زينب منتصر: تيار الرفض فى المسرح المصرى المعاصر، الأقلام - العدد 6 - السنة 14 - آذار 1979 وزارة الثقافة والفنون بغداد، ص: 27.

(٣) غالى شكرى: ثورة الفكر فى أدبنا الحديث، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، سبتمبر 1965، ص: 218 - 219.

(٤) على الراعى: المسرح فى الوطن العربى، عالم المعرفة العدد 65 - 25 صفر، ربيع الأول 1400 هـ - يناير - كانون الثانى 1983، ص: 90-91.

(٥) نعمان عاشور: الفن المسرحى من خلال تجاربهم، فصول - مجلة النقد الأدبى - 3 - المسرح اتجاهاته وقضاياه، المجلد الثانى العدد الثالث، إبريل، مايو، يونيو 1982، ص: 206.

(٦) د. كمال عيد: مسرح نعمان عاشور والواقعية، مجلة «الأقلام»، العدد: 6- 1980، ص: 46.

(٧) د. محمد مندور: الفن المسرحى المصرى المعاصر «دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، ص: 87.

(٨) نفسه، ص: 101.

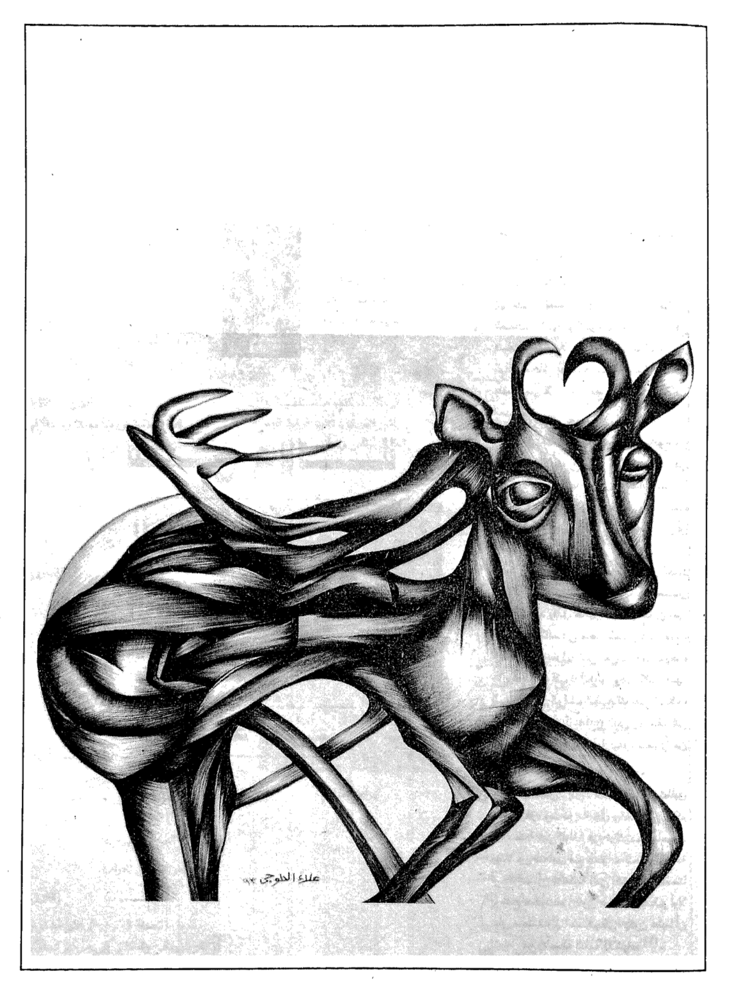
(٩) حياة جاسم محمد: الدراما التجريبية فى مصر 1960 - 1970 والتأثير الغربى عليها، دار الآداب، بيروت، ص: 36.

(١٠) د. محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربى، ص: 211.

(١١) حوار مع لويس عوض، حول مسرح الستينيات.

أجرى الحوار عبدالرحمن أبو عوف، مجلة السينما والمسرح والموسيقى، السنة السابعة العدد: 29 يونيو 86 - ص: 80.




علاء الحلوجي ٩٣



النقد العربي وأزمة الهوية

في دلالة الشكل الأدبي

وليد منير

١ - النفاذ الموضوعي :

قد يرمى هذا المصطلح الذى حاولنا استخلاصه من «فلسفة الظواهر» إلى تحديد منطق القص بوصفه تمثُّلا خالصًا للوقائع، وتناولا مباشراً للعيانىّ، دون انتباه قليل أو كثير للتفسيرات والعلل؛ أى أن (النفاذ الموضوعى) تكنيك يعمد إلى تشكيل الموقف جماليًا والنهوض به على أساسٍ من كونه «مُعْطى» يتطلب الكشف أو «حقيقة مباشرة» تحتاج إلى وصف.

القص هنا لغة تتوجه بصورة مقصودة إلى عيان الماهية، وتضرب صفحًا عن الصفات الثانوية أو العرضية للموضوع، وهى تسعى - من خلال ذلك - إلى وصف مجال الواقع المعاش بوصفه مجالا محايداً، نائيةً بنفسها عن كل مفهوم نفسى أو باطنى للواقعة الحياتية.

يؤدى هذا الموقف المعرفى إلى نوع من الرؤية يعرف بـ (الرؤية الخارجية)، وهى حالة «لا يعرف فيها الراوى الأحداث مثل أية شخصية من شخصياته، بل أقل منها دائمًا، فيصف ما يمكن رؤيته أو سماعه دون أن يدخل إلى وعى أو يتعمق فى ضمير» (١). وتنبنى هذه الرؤية فى صميمها على «الحياد السردى» و«التكثيف» بما هما خصيصتان فنيتان. وقد يقابل هاتين الخصيصتين على المستوى الفلسفى مصطلحان قدمهما «إدموند هوسرل» لكى يُعرِّف بهما منهجه، ألا وهما «التوقف epoche وهى كلمة تعيد إلى الأذهان توقف الشكاك عن الحكم، والاختزال reduction الذى يهدف إلى المضمون الخالص للتجارب، متحرراً من التعديلات الذاتية» (٢).

فعل القص - إذن - فعل جمالى يتطابق فى جوهره ومعرفة جل هدفها أن تحكم «القبضة على الواقع فى تركيبه الماهوى. وبدلا من التعامل مع عمليات للحياة الباطنة أو مع الصور الذهنية التى نشق على أنفسنا بوضع حدودها، ويكون علينا أن نعثر أولا على مضمونها الحقيقى، يكون علينا أن نتعامل مع الأصالة التامة للأشياء» (٣).

٢ ـ خواص (الرؤية الخارجية):

أ ـ الحياد السردى:

هناك قيمتان مهيمنتان تلعبان دوراً بارزاً فى مفتتح السرد القصصى عند «إبراهيم أصلان»؛ هاتان القيمتان المهيمنتان هما:

١ ـ الظرف (ظرف الزمان ـ ظرف المكان).

٢ ـ الجملة الحوارية.

والظرف اسم منصوب يدل على زمان أو مكان، ويتضمن معنى: «فى» باطراد؛ أى: بأن يتعدى إليه كل الأفعال مع بقاء تضمنه فى المعنى لذلك الحرف الدال على احتواء الظرف لمعنى عامله.

ولعل «فى» تدل بدءاً على «التحديد الموضوعى» لإطار الحدث أو الواقعة زماناً أو مكاناً مما يشى بالخلوص التام بعد ذلك إلى جوهر الحدث المباشر، والنفاذ إلى قلبه.

فى (بحيرة المساء) يقول «إبراهيم أصلان»:

ـ فى النصف الأخير من الليل، وقف رجل ضئيل الحجم يرتدى معطفاً أسود على حافة الشاطئ، وألقى بنظرة شاملة على ميدان «الكيت كات».

(الملهى القديم)

ـ بعد منتصف النهار بقليل، كان هناك رجل نحيل يسير فى خطوات مستقيمة على طوار الشارع الطويل الذى يقسم المدينة إلى قسمين.

(البحث عن عنوان)

ـ فى النصف الأخير من الليل، كان الجرسون قد وضع بضعة مقاعد على شاطئ النيل، ولم أكن أعرف أحداً من أفراد الجماعة التى كنت منضماً إليها معرفة وثيقة ولكن صديقى كان يعرفهم.

(بحيرة المساء)

ـ فى طريقنا إلى المقهى كان المطر قد كف عن النزول، ولكن رائحته كانت لاتزال باقية فى الهواء الذى ازدادت رطوبته.

(رائحة المطر)

ـ فى طريق العودة، لم نكن نتبادلنا إلا بضع كلمات مقتضبة.

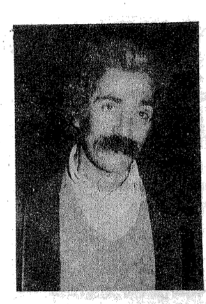
(الرغبة فى البكاء)

ـ أشعل سيجارة، واسترخى على مقعده قليلا. كان المشرب هادئاً وظليلا فى فترة ما بعد الظهيرة تلك.

(وقت للكلام)

ـ فى الليل، كنت مستلقيًا علىٰ فراشى الصغير، أعيد قراءة الرسالة الصغيرة التى وصلتنى من أمى.

(العازف)



إبراهيم أصلان

ـ فتحت عينى على صوت دقات خافتة. كان الوقت ليلا، ولكننى رأيت قدراً من الجدران الوردية اللون، وكذلك المدخل الداكن.

(الجرح)

وفى (يوسف والرداء) يقول «إبراهيم أصلان»:

ـ فى تلك الأيام، كنت قد ارتديت سترتى الوحيدة، ووقفت وراء نافذة حجرتى الأرضية التى استأجرتها قبل أن يصيبنى المرض، هناك، عند الطرف البعيد من المدينة، ورحت أرى الميدان الصغير الذى خلفته الأمطار عابقًا بالرطوبة والصمت، وأسفلت الشوارع القليلة المتقاطعة الذى بدا مبتلا ومتألقاً فى ذلك الضوء الغارب.

(رياح الشمال)

ـ فى آخر الليل، تركنا الطريق العام، ورحنا نتقدم بين الحفر العميقة التى خلفتها الانفجارات.

(المأوى)

ـ كنت أقف فى الساحة الصغيرة المتربة، بين دائرة من البيوت القديمة العالية.

كنت وحدى.

وكان الليل فى أوله.

(يوسف والرداء)

ـ أثناء النهار،

نزلت الدرج الحجرى،

فى طريقى إلى العوامة.

(الغرق)

وتعمل (الجملة الحوارية) على اختراق الإطار الزمانى والمكانى إلى مركز الحدث،

أو مجاوزة هذا الإطار مجاوزة مباشرة إلى لب الواقعة، حيث تطرح نبرة الحوار بدءاً شكل التواصل الأوليّ مع (الآخر). وغالباً ما تكون هذه (الجملة الحوارية) جملة مقتضبة تمثل مفتاحاً لتداعيات الموقف التالية، وتعمل على تفجيرها.

يقول «إبراهيم أصلان» فى (بحيرة المساء):

- قال هو: ولكن هذه كلها مسكنات.

وخرجنا من البيت.

- سأجربها

التفت إليّ وهو يبتسم: مثل كل مرة؟

- لا. ليت هذه المرة مثل كل مرة.

- وماذا تنتظر إذن؟

قلت وأنا أشعر بدوار خفيف: أن يخف الألم ولو بعض الشيء.

(إنهم يرثون الأرض)

ويقول فى (يوسف والرداء):

- «لقد حدثتها عنك»

ورفعت أصابعها الدقيقة وهما يسيران:

«إنها الثالثة التى تعرف حكايتنا الآن، بعد سنة وثلاثة شهور».

والتفتت إليه بوجهها الباسم حتى تراه جيداً.

(ولد وبنت)

- قالت: «تسمح؟»

قلت: «أفندم؟»

قالت: «ماهى العربة التى تصل إلى ميدان الأزهار؟»

«عربة رقم ٤٠١».

قالت: «شكراً».

(الضوء فى الخارج)

- «كنت أريد أن أقول لك الكثير».

وقبضت بأسنانها على أصبعها وراحت تحدق فى صمت.

(بندول من نحاس)

ب - التكثيف:

يلعب التكثيف دوراً بارزاً فى (الرؤية الخارجية) حين يصفى بؤرة القص من «التعديلات الذاتية» عائداً بالتجربة إلى «مضمونها الخالص»؛ أى أنه يعمل - بالمعنى الفلسفى - على الرجوع بالمعرفة إلى «ماقبل المعرفة»، أو اختزال «امتلاء الوعى»، إذا صح التعبير، إلى (الحسى الصافى)؛ إلى (المرئى) و(المسموع) فقط دون سواهما. تأسيساً على ذلك، يعبر زخم التفصيلات عن (آنية خالصة)، ويصبح السرد القصصى بمثابة تشريح حى للحظة بهدف رد الأشياء إلى ماهياتها، وتأكيد «الحقيقة العينية» لا «الحقيقة المجردة».

يقول «إبراهيم أصلان» فى (بحيرة المساء):

- كان الميدان خالياً، تحده من كل جانب أعمدة رفيعة عالية ذات لون فضى تتدلى من نهاياتها المنحنية مصابيح صغيرة ينداح منها ضوء أزرق فاتح فوق أسفلت الشوارع المتقاطعة. فى منتصف الميدان كان ثمة محطة مستديرة عليها كشك خشبى مفتوح. داخل الميدان وخارجه انتصب عدد كبير من الأعمدة الخرسانية الضخمة، وبدت أسلاك «الترولى باس» التى تتشابك فيها، ملتمعة هى الأخرى.

(الملهى القديم)

... وكانت هذه الحجرة التى تطل على الطريق بها ثلاث كنبات، وفى أحد أركانها مكتب قديم تعلوه مرآة مستطيلة، وعليه مجموعة من الكتب وكمية من المجلات ومطفأة ممتلئة بأعقاب السجائر.

تناول كتاباً وجلس على الكنبة الموجودة تحت النافذة، وراح يقلب صفحاته لفترة من الوقت. على قاعدة النافذة كان هناك مشط أصفر اللون وكوب من الزجاج فى قاعه كمية داكنة من الشاى. وضع الكتاب بجوار الكوب وتطلع إلى الخارج. فى الجانب الآخر من الطريق الضيق كان هناك محل بابه الخشبى مفتوح، وكلب صغير يرقد فى المكان الموحل تحت الثلاجة الباهتة الموضوعة بجوار مدخل ذلك المحل.

(التحرر من العطش)

- أبى جواره كانت مائدة عليها كمية من الجرائد ومذياع خشبى قديم. ووراءه كان زوج من فراء الخراف مثبتين على الجدار وبينهما إطار من الخشب الأصفر المعشق بالأصداف حول لوحة باهتة. كانت يده السليمة ممسكة بجريدة يتطلع فيها على ضوء اللمبة الصغيرة المعلقة فى السلك الرفيع المدلى من السقف. وكانت هذه اللمبة مطلية باللون الأزرق الفاتح. أنزل الجريدة على ركبتيه. كان شعره الفضى الناعم يحيط بوجهه المائل إلى الحمرة. وكان الشلل قد انحرف بفمه ومال بإحدى عينيه فى نظرة عنيفة ثابتة. أما عينه الأخرى فقد كانت أقل اتساعاً، وادعة ومبللة قليلا. وكان يرتدى جلباباً من القطن الأبيض. ركعت الفتاة أمامه وراحت تحدثه بصوت خافت. وكانت الريح تحتك بالجدران الخشبية وتأتى من المدخل المفتوح وتهز زجاج النافذة الذى طلى هو الآخر باللون الأزرق الفاتح.

(الجرح)

ويقول فى (يوسف والرداء):

- كان طريقاً جانبياً، وبدت المنطقة خالية من البيوت وممتلئة بالمعاهد العليا والهيئات الحكومية. وسمعت صوت عربة آتية. ورأيت شعرها ملموماً على رأسها من الخلف وهى تستدير وتتطلع تجاهها. وعندما حاذتنا العربة التى كانت ممتلئة حتى آخرها هدأت قليلا ثم استعادت سرعتها. والتقت نظراتنا مرة أخرى. وهنا لاحظت قرشاً أبيض فوق الأسفلت على بعد خطوة واحدة من قدمى، وأردت أن أنحنى وألتقطه، والتفت إلى الفتاة ورأيتها مازالت تبتسم.

(الضوء فى الخارج)

- وأمامى عبر المدخل المفتوح كانت امرأة بيضاء راكعة فى ناحية من القاعة الكبيرة الخضراء. وكان رأسها غائباً فى ظلمة الأرضية الداكنة المغطاة، وثوبها الحريرى منحسر عن نصفها الخلفى العارى فى الضوء البرتقالى الخافت. رأيتها. ورأيت ذات العباءة القانية التى تجلس على المقعد الموجود فى المكان الآخر، وهى تتطلع فى المرآة البيضاوية ذات المقبض الطويل الذى كانت تمسك به، وقد انحسر كم العباءة عن ذراعها النحيلة البيضاء. وعندما عدت رأيت منديلها الوردى القديم وقد انحدر بعيداً عن شعرها الحليق مثل شعر الأولاد وهى مازالت تمسك بى وقد فتحت فمها ذا الرائحة الواضحة والأسنان البيضاء.

(المأوى)

- بطيئاً،

كان قارب الصيد المطلى بالقار،

يعوم على سطح الماء الذى أضاءته الشمس.

فى المقدمة، كان رجل ضئيل الحجم يرتق شبكته ذات الخيوط البيضاء، التى قبض عليها بأصابع قدمه العارية السوداء.

(الغرق)

جـ- المونتاج:

يقول «لوى دى جانيتى»: «المونتاج فيزيائياً هو ربط شريحة فلمية (لقطة واحدة) مع أخرى. اللقطات ترتبط مع بعضها لتكون مشاهد، والمشاهد ترتبط معاً لتكون مقاطع متسلسلة. وعلى المستوى الميكانيكى يقوم المونتاج بإزالة الزمان والمكان غير الضروريين. يقوم المونتاج عن طريق ارتباط الأفكار بربط لقطة بأخرى ومشهد بآخر»[4].

هذه الحيلة السينمائية، يستطيع القاص أحيانا أن يخلق من خلالها، «مشاهد ذكية غنية عن التعليق والتأويل»[5]، وهى مشاهد محايدة فى رصدها التصويرى للواقعة المرئية، تنحو منحىً حسيًا، وتقيم تنويعات وصفية لـ «موضوعة»، واحدة من عدة زوايا، أو تنشئ تفصيلات متدرجة للشىء نفسه تاركة بين جزئياته بعض الفجوات المتعمدة.

يتمثل (المونتاج) فى (الرؤية الخارجية) أحياناً فى أسلوب (التقطيع): ١: ٢: ٣ ... إلخ وقد يتمثل أحياناً أخرى فى أسلوب (العنونة الداخلية). ويلجأ «إبراهيم أصلان» إلى الأسلوب الأول غالباً كما فى:

- فى جوار رجل ضرير
من (بحيرة المساء)
- الضوء فى الخارج.
- يوسف والرداء.
- القيام.
- الغرق.
من (يوسف والرداء)

ونادراً ما يلجأ إلى الأسلوب الثانى كما فى قصة (الطواف) من (بحيرة المساء).

٣ - نظام «المجاز» فى لغة (النفاذ الموضوعى):

عرّفَ الأصوليون «الحقيقة» بوصفها «اسماً لكل لفظ هو موضوع فى الأصل لشىء معلوم»، فيما عرفوا «المجاز» بوصفه «اسماً لكل لفظ هو مستعار لشىء غير ما وضع له»[6].

المجاز - إذن - نشاط يفترض علاقة من نوع ما بين الخيال والإدراك لإزاحة الحقيقة عن موضعها أو لتأويلها.

تأخذ العلاقة بين الخيال والإدراك ثلاثة أشكال متباينة تبعًا لكل من الموقف المعرفى والرؤية القصصية على هذا النحو:

الموقف المعرفى	الرؤية القصصية	شكل العلاقة بين الخيال والإدراك
مثالى واقعى مادى ظاهرى موضوعى	رؤية مجاوزة رؤية مصاحبة رؤية خارجية	الواقع يُؤكِّد الواقع. الوعى يؤكد الوعى. الواقع و(القصد) يندمجان فى حقيقةٍ واحدةٍ حاضرةٍ للوعى.

ويشير (القصد) عند «هوسرل» إلى موضوع موجود فى الشعور بينما يشير (الواقع) إلى موضوع حقيقى موجود فى الخارج. ولكن «هوسرل» يؤكد نوعًا من التضامن بينهما حيث «لاقصد بدون موضوع، ولا موضوع بدون قصد»[7].

إذا سمحنا لأنفسنا أن نوسع من حقل «المفهوم، المعروف بـ (المجاز) إلى أقصى حدٍ ممكن بحيث يصير هو المقابل العام لمفهوم (الحقيقة) مادامت (الحقيقة) هى «اسم لفظ الشىء المعلوم»، ومادام (المجاز) هو «اسم اللفظ المستعار لشىء وقعت عليه الإزاحة عن موضعه الأصلى»، صار بالإمكان أن نصنف نظام (المجاز) من الداخل وفقًا لطبيعة الموقف المعرفى الذى يولد رؤية قصصية بعينها بما تنطوى عليه هذه الرؤية من شكل للعلاقة بين الخيال والإدراك. ومن ثم فقد نلحظ أن كلا من الموقف المثالى والموقف الواقعى يلجآن بدرجتين متباينتين إلى هذه المجازات أساساً:

المجاز الاستعارى.

المجاز الكنائى.

المجاز التمثيلى والفانتازى.

بما بين هذه المجازات من تراوحات مختلفة، فيما يلجأ الموقف الظاهرى الموضوعى إلى ما يعرف غالبًا باسم (المجاز الموسع) حيث يلتحم كل من (القصد) و(الإحالة) التحامًا تاما بما يسمح لسلسلة طويلة من (التجليات الوصفية) المتنوعة بالظهور دومًا، ويكشف عن مستويات متدرجة فى النظر، تتوجه كلها توجهاً مباشراً إلى الأشياء نفسها. إن (الخيالى) هنا لا يتوجه إلى «فعل الخيال وإنما إلى موضوع الخيال ليصفه وصفاً مباشراً» (٨).

يقول «إبراهيم أصلان» فى (بحيرة المساء):

كنا نجلس على المنحدر بجوار شاطئ البحر. وكنت أعتمد بظهرى على سياج من الأوراق الدقيقة الخضراء خوفًا من أن تأخذنى الرمال الناعمة الصفراء وتهبط بى إلى القاع البعيد.

وسمعت صوته وهو يقول:

- تأخر بنا الوقت.

لقد قمنا. وركبنا قطاراً ولكنه كان بطيئًا. ونزلنا فى منطقة نائية. وسرنا قليلا. وعندما توقفنا بجوار اللافتة كانت السحب صغيرة جداً. وكانت هناك جداول ماء.

كان علينا أن ننحدر. وعندما انحدرنا أصبحنا فى أول البلدة الصغيرة. إلى اليسار كانت جدران البيوت منتصبة على طول الطريق. كان بعضها عاليًا وبعضها قصيراً وليس لها حدائق ولكن بها مداخل ونوافذ كبيرة.

وظللنا نتقدم. لقد فعلنا ذلك وأخيراً رأيناها. كانت ضئيلة الحجم وترتدى ثياباً مختلفة. وعندما رأتنا بدورها قامت واقفة وهى تدارى وجهها العجوز وتقدمتنا. ودخلت أحد هذه البيوت، هناك فى نهاية الطريق عند الناحية الأخرى، بجوار النبع وأمام الإعلان المكتوب بالنيون الذى يومض وينطفئ. لقد كان بيتاً حقيقيًا. وتناولت أجرها وجلست على الأرض بجانب الفراش، هناك فى الركن المظلم. أما هى فقد كانت تجلس أمام النافذة على مقعد قديم مغطى بالقطيفة القانية. استدارت واستقبلتنا بابتسامة كاملة. كان لها وجه طفلة وجسد امرأة. فمها مطلى باللون الأحمر وكذلك وجنتاها.

وقالت العجوز: يمكنكما أن تفعلا ذلك أمامى.

وقال صديقى: لقد وجدناها.

- يمكننا الآن أن نعود بها.

ستغتسل من ماء النبع وتغير ملابسها دون أن أطلب منها ذلك.

واتجهت إلى درج صغير وأخرجت منه شيئًا صغيراً دافئًا. وفتحت الدرج أكثر. ورأيت بداخله كل شىء: الكرة، والعروسة الصغيرة، والحذاء الرقيق الأبيض، وخصلة الشعر الأسود، وبقية اللعب الأخرى:

- حقاً. علينا الآن أن نعود بها.

وقالت العجوز: لن تستطيعا إلا إذا فعلتما ذلك أمامى.

اتجه صديقى إليها:

- إننا لم نحضر من أجل هذا.

- كل الرجال الذين حضروا قالوا ذلك.

- إننا لن نفعل.

- بل ستفعلان، كما فعل كل الرجال الذين جاءوا من قبلكم ثم أصبحوا جميعاً من أهل البلدة.

التفت صديقى إلى واقترب. لقد عرفته. وعندما عرفته انتبهت قليلا ولاحظت آثار جرح قديم تحت حاجبها المقوس. ورحت أنظر إليها. إلى صدرها العارى الذى كنت أعرفه. إلى عينيها الكبيرتين الباسمتين فى صمت. وشعرت بقدر لا حدود له من الحنين وبالدموع الدافئة وهى تنحدر من عينى وتغرق وجهى، وبأصابع صديقى وهى تلمس كتفى فى رفق، وسمعت صوت الناقوس الفضى الكبير وهو يدق فى البعيد، دقة وحيدة صافية. وكفت دفقات الضوء، التى كانت تأتى من الإعلان المختص.

(اللعب الصغيرة)

تتكون هذه القصة مما يلى:

١ - مشهد وصفى.
٢ - جملة حوارية.
٣ - مشهد وصفى.
٤ - مشهد وصفى.
٥ - مشهد حوارى.
٦ - مشهد وصفى.
٧ - مشهد حوارى.
٨ - مشهد وصفى.

أى أنها تتكون من: ٥ مشاهد وصفية+ جملة حوارية+ مشهدين حواريين.

وقد قمت فقط باختصار بعض المشاهد الوصفية بما لايخل بتتابع جزئيات الحدث.

عنوان القصة هو (اللعب الصغيرة). وعادة ما يختزل عنوان القصة عند «إبراهيم أصلان» نظام (المجاز الموسع) فى جملة أو كلمة تشبه ما يطلق عليه «مايكل ريفاتير» (الشفرة الأولية). وقد كانت هناك عدة احتمالات لتسميات أخرى من قبيل (الإعلان) أو (أمام النافذة على مقعد قديم) أو (البلدة).. إلخ، ولكن «إبراهيم أصلان» قد اختار هذا الاسم بوصفه عنواناً كما اختار أسماء أخرى تبعاً للمنطق نفسه مثل (بحيرة المساء) و(الجرح) و(الطواف) و(يوسف والرداء) و(القيام) و(الغرق). إنه يحاول أن يجعل من العنوان (علامة) مولدة للغة النفاذ المباشر فيما بعد؛ أى أنه يحاول أن يجعل من

(اللاحرفى) نواة لتفجير (الحرفى) و(المباشر)، ومن (الرمزية المختزلة) فى البدء نبعا يفيض منه بعد ذلك فيض دائب من (الإسهاب الوصفى) الذى يتخلله (الحوار) فيما يشكلان معًا نظام (المجاز الموسع). إن (اللعب الصغيرة) بوصفها (علامة) تشير إلى (عالم الطفولة الغضة) تنتج فى تقابلها مع (تفصيلات السرد القصصى للحدث) بما تنطوى عليه من فقدان موجع لا (براءة القديمة)، مفارقة عميقة الأثر. هنا تصبح (الطفولة) «آثار جرح قديم تحت حاجبها المقوس، فيما تصبح هى (لعبة كبيرة) فى يد (الآخرين) أو (دمية) «لها وجه طفلة وجسد امرأة، فيما تفقد (اللعب الصغيرة) «الكرة»، والعروسة، والحذاء» معناها إلى الأبد.

ويقول «إبراهيم أصلان» فى (يوسف والرداء):

«كنت أريد أن أقول لك الكثير»

وقبضت بأسنانها على أصبعها وراحت تحدق فى صمت.

كانت قاعة عارية الجدران.. وكان هو يجلس على أحد المقاعد، وقد أراح ذراعه الوحيدة على المسند الخشبى، يتطلع إلى الفتاة التى جلست هناك فى الركن البعيد، تحت الساعة الخشبية التى بدا بندولها النحاسى الثابت واضحًا خلف الزجاج المنطفئ. وكان الضوء خابيًا.

«فى كل مرة كنت أريد أن أقول لك الكثير، ولكنى فى النهاية لا أقول لك إلا الكلام الذى لم أود أن أقوله أبدًا».

اتكأ بيده على المسند الخشبى، وعبر القاعة على مهل، ووقف أمامها.

قامت واقفة والتصقت به ودفنت وجهها فى صدره وقالت له:

«اعذرنى. هل تعذرنى؟»

وتراجعت إلى الوراء وفكت أزرار الثوب وعرت روحها وأرته الجراح وخيوط الدم التى تجمعت تحت الجلد.

وهمست له: «أرأيت؟»

«إننى أرى.. إننى أرى تمامًا وهذا هو الشىء الوحيد الذى يؤلمنى»

جلس على أحد المقاعد القريبة ونظر إلى البندول النحاسى الثابت.

«أنا الآن لا أحاول الدفاع عن نفسى»..

«ربما كنت تدركين هذا الشىء أكثر من إدراكى له، ولكنى أقول لك هذا الكلام خوفًا من أن يكون إدراكك له أقل من إدراكى»...

«الذى حدثتك عنه فى لقائنا الأخير».

مسحت أسفل عينيها بظهر يدها.

وقام هو واقفًا:

«صحيح إننى لم أعد أعرف عن قيمته شيئًا، وأنا أنسى، ولكننى عندما أتذكر، أفقد الرغبة فى الكلام، ولا أجد القدرة على التوقف عن التفكير».

ومد يده إلى ناحيتها.

«ولكن، ربما لم يكن ذلك صحيحاً.. ربما لم يكن ذلك صحيحًا على أى وجه من الوجوه».

وابتسما كثيراً جداً وهما واقفان بين الجدران العارية، تحت الساعة الخشبية ذات البندول النحاسى الثابت. ومشط لها شعرها بأصابعه الطويلة النحيلة وتحسس ظهرها لفترة من الوقت. وعندما أوصلها إلى الباب كانت ذراعه مازالت على كتفها. وبعد أن أغلقه وراءها عاد بطيئًا إلى القاعة الكبيرة الخالية، وجلس فى الركن البعيد، وأخرج من جيبه مرآة نسائية صغيرة، بدأ يتطلع فيها، إلى أنفه بعناية.

(بندول من نحاس)

هذه القصة تتكون من:

١ ـ جملة حوارية.

٢ ـ مشهد وصفى.

٣ ـ جملة حوارية.

٤ ـ مشهد وصفى.

٥ ـ جملة حوارية.

٦ ـ مشهد وصفى.

٧ ـ مشهد حوارى.

٨ ـ مشهد وصفى.

٩ ـ خمس جمل حوارية متخللة.

١٠ ـ مشهد وصفى.

أى أنها تتكون من: ٨ جمل حوارية+ مشهد حوارى+ ٥ مشاهد وصفية.

وقد قمت أيضًا باختصار بعض المشاهد الوصفية بما لايخل بتتابع جزئيات الحدث.

علامة الوقت واضحة أيما وضوح فى (بندول من نحاس). ويفضح السرد الوصفى للحدث تلك الموازاة الكامنة بين توقف الزمن من جهة، وتكرار فعل العجز من جهة أخرى.

تقول له: «فى كل مرة كنت أريد أن أقول لك الكثير، ولكنى فى النهاية لا أقول لك إلا الكلام الذى لم أود أن أقوله أبدًا».

ويقول لها «.. ولكننى عندما أتذكر، أفقد الرغبة فى الكلام، ولا أجد القدرة على التوقف عن التفكير».

وتتكرر علامة الوقت ثلاث مرات فى نسيج المشهد الوصفى هكذا: تحت الساعة الخشبية التى بدا بندولها النحاسى الثابت. واضحًا خلف الزجاج المنطفئ. ونظر إلى البندول النحاسى الثابت. تحت الساعة الخشبية ذات البندول النحاسى الثابت وتلك المفارقة بين الزمن الموضوعى بإيقاعه الدائب وزملهما الخاص الذى يغشاه ثبات دائم تولد (دراميــة المجاز) المتغلغلة فى السياق (الوصفى / الحوارى) بطوله. وما بين صدأ البندول النحاسى، وصدأ العمر الذى

ينفلت تتضافر كل عناصر القص فى عرض عالم الهزيمة الذاتية عارياً فى انعكاسه المباشر على شكل (الأنا) ومضمونها سواءً بسواء «كان كم بيجامته الخالى مطويا فى جيبه الأيسر. مديده الوحيدة وتحسس ذقنها برفق» ثم «فكت أزرار الثوب وعرت روحها وأرته الجراح وخيوط الدم التى تجمعت تحت الجلد». وربما أدت المفارقة نفسها إلى تأمل (الأنا) بوصفها جزءاً متشيئًا مقتطعًا من سياقه الكلى فى موازاة دالة للحظة الزمن الخاصة الثابتة فى انفصالها عن تيار الزمن الموضوعى الشامل «وجلس فى الركن البعيد، وأخرج من جيبه مرآة نسائية صغيرة، بدأ يتطلع فيها، إلى أنفه بعناية». وتعمل (المفارقة) فى لغة (النفاذ الموضوعى) بوصفها نوعًا من (التضاد الظاهرى) PARADOX لا بوصفها نوعًا من المعارضة أو المحاكاة الساخرة Parody و Irony أو غير ذلك. إنها مفارقة السياق الإنسانى الخاص مع ذاته، أو مع عناصر عالمه، أو مع زمكانيته. وقد يصح القول إن «ثمة فى حقل المعرفة البشرية مجال واسع للمفارقة العامة لوجود تناقض أساس بين الرغبة فى معرفة كل شىء واستحالة معرفة كل شىء» (٩). وهكذا تمامًا ما يدركه (الموقف الظاهرى الموضوعى) فيقدم المفارقة بين ماهية الشىء أو الكائن فى ظاهره، والسياقات المتباينة التى تنتظم هذه الماهية فى نسيجها فتولد صراعها الخاص مع نفسها، أو مع عناصر عالمها، أو مع إطارها الزمانى.

إن المظهر الجمالى للـ (مجاز الموسع) الذى تنتجه مفارقة الـ (تضاد الظاهرى) فى لغة (النفاذ الموضوعى)، إنما هو مظهر من مظاهر «تجلى الحقيقة أو (تفتح الموجود)» بحيث تنبثق الحقيقة أمام عيوننا على حد تعبير «هيدجر» (١٠) أى أنه مظهر من مظاهر الدلالة المعطاة بشكل مباشر وجوهرى.

ومن ثم، فإن (المجاز) الفنى فى قصص «إبراهيم أصلان» لا يؤول الحقيقة ولا يقوم بترميزها، ولكنه يهيئها بوصفها موضوعًا قابلا للإدراك فى صميم حضوره بكيفيات مختلفة، وعبر سياقات متنوعة، وفى مستويات متدرجة من النظر. ■

الهوامش :

(١) انظر (مظاهر القصة وأحوالها)
صلاح فضل، نظرية البنائية فى النقد الأدبى، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠، ص ٤٣٦، ٤٣٧.

(٢) دوديجر بوبنر، الفلسفة الألمانية الحديثة، ت: فؤاد كامل، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص ٣٢.

(٣) السابق نفسه، ص ٣٣.

(٤) انظر: لوى دى جانيتى، فهم السينما، ت: جعفر على، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١، ص ١٨٥، ١٨٦.

(٥) صلاح فضل، نظرية البنائية فى النقد الأدبى، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠، ص٤٣٧.

(٦) على زوين، منهج البحث اللغوى بين التراث وعلم اللغة الحديث، آفاق، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٣١.

(٧) عاطف جودة نصر، الخيال: مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص ٣٣.

(٨) السابق نفسه، ص٤١.

(٩) انظر ميى. يوميك، المفارقة، موسوعة المصطلح النقدى، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢، ص ١٢٠.

(١٠) زكريا إبراهيم، فلسفة الفن فى الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، مكتبة مصر، ص ٢٧١.




علاء الحلوجي

النقد العربى وأزمة الهوية

جغرافيا الوهم وتاريخ الواقع

شاكر عبد الحميد

«وعمل الوهم فى طباعهم، إذا أرادوا حدوث حادث صرفوا همتهم إليه ومازالوا به حتى حدث»

القزوينى

«آثار البلاد وأخبار العباد»

فى هذه الرؤية هى بمثابة البحث الخيالى/الواقعى عن علاقة الإنسان بالمكان، حدود هذه العلاقة هى الجغرافيا، أما مجالها فهو التاريخ. يجمع فيها بين جغرافية المكان الروائى، وتاريخ أحداثها، خيال خصب، وذاكرة تراثية تزدحم بالمفارقات والأحداث. هى رواية قال عنها «صلاح فضل» «إنها، مقصوصة من قماش أسطورى، لا يمثل الواقع المباشر، ولا اللحظة التاريخية المنتهية، بل تقع فيما وراء الزمان والمكان، وهى محملة بالتأملات الرمزية الخصبة فى طبيعتها، فلا يكاد يخلو مشهد ولا لحظة من محاولة اقتناص الماوراء وإدراك السر، فالشمس رمز، ومكان الغروب رمز، والبشر رمز، والواحة ومملكة الطير وسرادقات العكاكيز، لكنها صنوف من الرمز المؤطر فى ميثولوجيا أشواق الوجود (فضل، ١٩٩٢) هذه الرواية فى رأينا أقرب ما تكون إلى ما أطلق عليه «حسنى زينة» اسم «جغرافية الوهم» مستفيداً مما أشار إليه المستشرق الفرنسى «أندريه ميكل» حين قال «لماذا لا نأخذ (نصوص الأدب الجغرافى الإسلامى) باعتبارها تشكل كلًا، هادفين إلى استعادة العالم الذى كانت تحسه وتدركه وربما تتخيله وجدانات ذلك العصر... والغوص فى هذه النصوص للمشاركة فى رؤيتها للعالم» (زينة، ١٧) المكان فى «جغرافيا الوهم» ليس متجانسًا، لأن خصائصه لا تتعلق بجسم موجود ولا بنقطة ارتكاز يرجع إليها، والناس العائشون فى عالم «جغرافيا الوهم» لا يدركون أن عالمهم وهمى، وربما لم يدرك ذلك كتاب هذه النصوص أيضاً (زينة، ١٢).

ماذا يفرق الأعمال الإبداعية الحديثة التى حاولت استلهام روح نصوص جغرافيا الوهم العربية عن تلك النصوص القديمة؟ هل الخيال؟ هل اللغة؟ هل الأساطير؟ لا نعتقد أن أى عنصر من العناصر السابقة

كاف بمفرده للتمييز بين نصوص «جغرافيا الوهم» التراثية القديمة ونصوص جغرافيا الوهم الأدبية الحديثة فكل هذه النصوص – قديمها وحديثها – يشتمل على خيال وتهويمات وأساطير وأحلام ولغة مجنحة أحياناً وباردة وصفية تقريرية أحيانا أخرى، ومن ثم لابد من إضافة عنصر آخر قد يكون فيه مفتاح التفرقة أو التمييز بين هذين النمطين من النصوص ولعل كلمة «التاريخ» قد تتضمن جزءاً مهماً من هذا المفتاح، فتاريخ «جغرافيا الوهم» التراثية غالباً ما يكون تاريخاً جزئياً محدوداً متعلقا بمكان بعينه وزمان بعينه (هو الماضى) حتى ولو كان هذا التاريخ غارقا فى الخوارق والأساطير، أما تاريخ «جغرافيا الوهم» الأدبية فغالبا ما يكون تاريخا كليا، يجمع بين الماضى والحاضر، بإحدى عينيه ينظر إلى الماضى، وبالأخرى ينظر إلى الحاضر، ونظرته إلى الحاضر أقوى من نظرته إلى الماضى، بل تكاد نظرته إلى الماضى تكون من أجل توجيه ومساعدة العين التى تنظر إلى الحاضر وجعلها أكثر دقة فى الرصد وأكثر عمقا فى الفهم والمتابعة.

فارق آخر يتمثل فى أن العين التى تقوم بعملية الوصف فى جغرافيا الوهم التراثية غالبا ما تقوم بالتركيز على الظاهرى والخارجى ونادراً ما دخلت إلى أعماق هواجس الإنسان وأحلامه وطموحاته وصراعاته وجنون انفعالاته، بينما تقوم العين الواصفة الراصدة المصورة فى جغرافيا الوهم الأدبية الحديثة بالدخول إلى حالات اللاوعى والأحلام واضطراب التفكير واختلاط الشعور بالزمان والمكان ومن ثم فهى رؤية أقرب إلى الكلية، رؤية لا تستغنى أبداً عن منظور جغرافيا الوهم التراثية بل هى تبدأ منها وتعتمد عليها وتتناص معها، لكنها تخرج منها إلى آفاق أرحب، آفاق يصبح عندها الأديب المبدع شبيها بـ «يانوس» إله البوابات فى الميثولوجيا الرومانية، ذلك الذى ينظر إلى الداخل من البوابات وإلى الخارج منها، ومن ثم فهو يرمز إلى النظر إلى الماضى وإلى الحاضر، إلى الداخل وإلى الخارج، إلى القدوم وإلى الرحيل، إلى الحياة وإلى الموت.

استفاد «**جمال الغيطانى**» فى «هاتف المغيب» على نحو واضح من جغرافيا الوهم العربية كما تمثلت فى كتابات القزوينى وغيره من الرحالة والجغرافيين العرب، لكنه خرج من حدود تلك النصوص التراثية إلى فضاء عملية الإبداع الأدبى فقدم هذا العمل الذى يمتزج فيه التاريخ بالجغرافيا، والحاضر بالماضى، والإبداع بالاتباع، والإدراك بالأحلام بالأساطير، والأصوات بالمشاهد بالملامس، بالطعوم، بالمذاقات، الظاهر بالباطن، الشرق بالغرب، والمحدود بالمطلق.

رحلة نحو المغيب :

«أرحل».. هذه هى الكلمة المفتاح التى تقف وراء الحركة الظاهرية والباطنية فى «هاتف المغيب» حين يهز الهاتف الباطنى أركان ووجدان «**أحمد بن عبد الله**» داعياً وموجهاً له نحو الرحيل، حين يبزغ فى وجدانه ويشرق فى عقله هذا الأمر «الكونى العلوى السفلى» فى لحظة سديمية لا يدرى ما إذا كانت يقظة كاملة أو نوماً كاملاً، أم مرحلة برزخية هى بين النوم واليقظة.. «أرحل» تهز وجدانه وتزعزع كيانه ولا يدرى ما يفعله سوى أن يطيع الأمر صاغراً ويبدأ رحلته العجيبة الغريبة المليئة بالمفاجآت والأفكار والمشاهد والرؤى والحس الاستيهامى التهويمى الموغل فى التخييل والذى يضع هذه الرواية فى قلب الأعمال الإبداعية العربية المتميزة التى تبحث عن «البصرى» وتستوعب «السمعى» وتستغرق كثيراً فى الشمّى «واللمسى» و «التذوقى» وتخرج من كل ذلك لتقيم وتضع رحالها فى قلب أرض المتخيل الاستيهامى الغرائبى.


جمال الغيطانى

«ما يعرفه الآن بعد بلوغه بلاد المغرب أن خروجه تم فجراً (ص ١١ هاتف المغيب) فى الفجر بدأت رحلة «أحمد بن عبد الله الجهنى المصرى» نحو الغرب... بدأت فى وقت يرتبط ببزوغ الضوء فى يوم يرتبط بالفهم والعلم (الأربعاء).. بدأت فى وقت يرتبط بالانبعاث والتجدد واليقظة من النوم والعمل والسعى وهو وقت ربطه **يونج** (المحلل النفسى الشهير) بالإبداع وبتحويل مناطق اللاوعى المختلطة والمتداخلة إلى وعى إبداعى... وهو «وقت يرتبط فكرياً بمرحلة الشباب التى هى مرحلة يميل الإنسان فيها إلى التخلص من الأفكار غير المفيدة، والسعى نحو أفكار وخبرات مفيدة تؤدى إلى المزيد من الفهم للذات وللواقع وللحياة وللكون بشكل عام.. الفجر قد يكون اللحظة التى يتبين فيها الخيط الأبيض من الخيط الأسود ومن ثم يبدأ الصوم... تبدأ الرحلة الروحية بعد انتهاء الانغماس الجسدى.. اللحظة المناسبة للإدراك والفهم.. التخلى عن المعلومات... وقد تكون أيضاً هى اللحظة المرعبة التى يفارق فيها الإنسان «الأحبة» ويسعى نحو مصير مجهول لا يدرى عنه شيئا..

ارتبط الفجر فى ذهن وذكريات «**أحمد ابن عبد الله**» بالموت والحياة.. بموت أبيه وأمه وخاله وعمته وأيضاً بميلاد كثير من معارفه.. ارتبط الفجر فى فكره ووجدانه

بالحرب و «طلب العلم، ومطالعة آيات العالم من جمال وتفرد، ورؤية جبال وبحار وأنواع حيوان وغريب نبات، وامتزاج لحظات وتفرد أوقات، يفلت بعضها فيبقى مع صاحبه ولا يفنى إلا معه، سفر من أجل العبادة وزيارة الأولياء، الأحياء منهم والأموات» (ص ١٢). بعد ليلة من الأرق بالحلم يجيء الهاتف الباطنى «ارحل» فيصحو «أحمد بن عبد الله» .. «مفزوعًا، وحيدًا، مجردًا من أى مساعد، منفرج الحدقتين، فى حلقه مشروع دمع، ولسوف تلازمه تلك السمة، فلكم أصغى فيما بعد إلى معلى تردد مراراً خلال رحيله، عندما يقول له من يطلبون التحديق صويه «تبدو وكأنك على وشك البكاء ولكنك لا تبكى» ، حتى بعد بدء الابتسامة الدائمة لم يمح أثر تلك الدمعة المطلة أبداً ولكنها لا تخرج (ص ١٤). يصحو «أحمد بن عبد الله» وتكتمل يقظته ويوقن أن «المقام هنا انتهى» وأن ما استمر حتى الآن انقطع وأن الدار الآمنة التى أقام فيها لم تعد له «وأن» الرحيل دب داخله قبل سريان حركته (ص ١٥) يتغلب عليه الهاتف ويغلبه فيجد نفسه منقادا مستسلما لسطوته يتحرك فى حالة تشبه التدويم الى «موضع تغيب فيه الشمس» (ص ١٤) .. يمضى إلى موضع يرتبط بالاكتمال.. لكنه يرتبط أيضا بالظلمة والمجهول والموت.. موضع يرتبط بالخريف وبموت الشمس وبوسط العمر.. إليه تبدأ رحلة «أحمد بن عبد الله» .. رحلة تمر عبر الصحراء والواحة والإقليم حتى تصل إلى الغرب أو المغرب حيث آخر حد العمار اليابس... على حافة المحيط الأعظم، بحر الظلمات» (ص ٥).

يحكى «أحمد بن عبد الله» أخبار رحلته الغريبة «لجمال بن عبد الله» «كاتب بلاد الغرب» ويكون الحكى وسيلة لتخفيف شعور «جمال بن عبد الله» بالعجز (لأنه مقعد) فيتوحد مع أحمد، يتوحد معه فى الخيال وفى الواقع، وتصبح رحلته رحلته ورحيله رحيله، لم يكن رحيله إلا رحيلى، مدارجه مدارجى، أوقن أنه جاء إلى الدنيا لحظة وفادتى، أنه فطم وحبا وسعى معى، وعندما بزغ الهاتف لبيت فى ثباتى واستجاب عبر رحيله، لذلك غيابه غيابى. بعينيه، أتطلع» (ص ٣٤).

تبدأ رحلة «أحمد بن عبد الله» التى يحكيها لجمال بن عبد الله إذن عند الفجر من الشرق وتنهى عند الخريف فى الغرب.. كان الهاتف الباطنى أرحل علامة على انتهاء مرحلة النوم والغفلة وبداية مرحلة اليقظة والإدراك والفهم والعلم، مرحلة رأى فيها «أحمد بن عبد الله» وسمع وشم وتذوق ولمس، وأحب وكره وعرف وفهم وأدرك وتخيل وشطح وتذكر وتواجد وأوجد ووجد ورحل وعاش ومات.

غادر «أحمد بن عبد الله» القاهرة فجراً، «مضى مضطرباً، قصير الخطى، مودعا بعينيه الجدران والنواصى والمحال التى وقف عندها وتلك التى اعتادها» (ص ١٥) ودع الأبواب المغلقة والموارية والواجهات والمبانى والمآذن والقباب والمقاهى والدكاكين وقرأ الفاتحة لسيدنا الحسين وتوسل إليه وبثه همه ومضى صوب الخليج، الأزهر سامق، مسجد الغورى وقبته، البيوت المستكينة، وذاكرة الحوارى الهاجعة تتململ، أولى المشرق ظهره، عبر القنطرة الخشبية. جمال مصطفة، باركة مثقلة وأحمال. يتوقف قبل أن يقدم، القوافل لا تنطلق من هنا، الموضع لم يعرف كمحط للتجار» (ص ١٦).

مع هذه القافلة الغريبة تبدأ هذه الرحلة الغريبة، رحلة نحو مدن متخيلة، ومن خلال جغرافيا الوهم حين يقول «أحمد بن عبد الله» للرجل شبه الملثم الذى سأله عن وجهته «أسافر مع الشمس» يتهلل وجه الرجل ويقول له «أهلا بالكريم ابن الكريم» وحين يتساءل أحمد دهشا «هل تعرفنى» يقول الرجل شبه الملثم بلهجة غامضة: «لا ولكنى أتوقعك» .. هنا تبدأ لغة الإيماءات والإيحاءات والرموز الغامضة، تبدأ لغة الغياب والمستور والباطن والمكبوت وتنفتح بوابات صور ومشاهد ورؤى غريبة وغرائبية. هل كان «أحمد ابن عبد الله» يسافر مع الشمس أم كان يرحل معها كى يكتشف شمسه الخاصة الموجودة فى داخله؟ إن الرحلة هى النشاط الأساسى للشمس عبر السماء (الطموح - التفوق) والنهار (شباب اليوم)، حركة دورية دائرية فى الزمان والمكان، والرحلة نشاط يرتبط بالمغامرة والرغبة فى الاكتشاف والتغيير.. فما الذى اكتشفه «أحمد بن عبد الله»؟ وما الذى تغير فيه؟

عوالم أسطورية :

تزخر رواية «هاتف المغيب» بعوالم أسطورية لعب الخيال الإبداعى دوراً كبيراً فى تكوينها، وحتى إن كانت بعض مفردات هذا العالم موجودة فى التراث لدى القزوينى (آثار البلاد وأخبار العباد) أو ابن بطوطة أو غيرهما من مؤلفى قصص الأمصار والبلاد وعجائب المخلوقات، فإن هذا العمل تكوين إبداعى جديد وفريد. ونكتفى فيما يلى بالإشارة إلى بعض مكونات هذا العالم حيث إن هذه المكونات يصعب الإحاطة بها فى دراسة واحدة:

(١) بشر أسطوريون :

تزخر رواية «هاتف المغيب» بالبشر ذوى الملامح والخصائص الأسطورية المفارقة للمعتاد والتى تجترح العادات وتكشف عن كثير من الغرائب. من أبرز هذه الشخصيات نجد «قصاص الأثر» هذا الرمز - الإنسان أو الإنسان - الرمز الذى يمتلك قدرة كلية ويجاوز الزمان والمكان، خالد أبداً لا يريم، يقال إنه عاش زمن الرسول (صلعم) وأنه حارب «تحت لواء الصحابى، أبولبابة الأنصارى، عند زحفه غرباً» (ص٦٩) وأنه «حارب فى بلاد ما وراء النهر، قاد جمعا من الصوفية لقتال التتار، هم ينشدون ذاكرين اسم الله - ص٦٩) ويقال إنه «كان آخر المنسحبين من غرناطة قبل تسليمها إلى ملك قشتالة» (ص٧٠) وأنه من «حفظه الواحة، وجوده يضمن تدفق الماء من العين، ويدرأ عنها الأخطار المجهولة من الصحراء، كثبانا رملية كانت أو قطاع طرق، أو جيوشًا مجهولة الهوية» (ص٧٠) هو رجل قديم قدم الدهر يقول عنه «حافظ الأنساب» إنه «أطول عمراً من أى تقدير، وعندما حارب فى «بدر وأحد»

لم يكن غضاً أو فى مقتبل العمر، إنما كان مكتملا، قادراً، يبدو أنه شهد عام الفيل ونام ليلتين فى قصر غمدان، كما رأى العمال يضعون أساس الخورنق، (ص٧٣) هذا الرجل الأسطورى كان قادراً على التعرف «على آثار الأقدام فى الصخور والرمال، فى الأرض اليابسة أو اللينة بعد مرور ثلاثة شهور على حدوثها، حتى مع هبوب الرياح العاتية التى تنقل ذرات الرمل وكثبانها من موضع إلى آخر» (ص٧٤). كان قصاص الأثر أيضا قادراً على رؤية آثار الحشرات والزواحف ومعرفة أنواعها واتجاهاتها، وكان أكثر اهتماما بآثار أقدام البشر، كان يستخدم حواسه الخمس بشكل إجمالى بحيث يتعرف على آثار الرجال والنساء والبيض والسود والطوال والقصار، والبدناء وذوى الوزن المنخفض، العذراوات والثيب، بل يستطيع تقدير المسافات التى قطعها كل هؤلاء الأفراد والكائنات حتى يصلوا إلى الواحة التى كان يقيم فيها، وكان قادراً أيضا على معرفة حالات سيرهم من سرعة أو بطء، وحالاتهم المزاجية والجسمية من فرح أو أسى ومن حزن أو بهجة، ومن تعب أو راحة، ومن لهفة أو يأس، كان يستطيع «بحاسة سمعه أن يتذر بالعاصفة قبل وقوعها ويحذر من رياح الهبوب قبل وصولها، ويحدد أشد الأيام حرارة، وليالى الصقيع غير المتوقعة» (٧٤). كائن كلى مكتف بذاته متفرغ لغزل الصوف والاهتمام بأمور الناس فى الواحة، تتبرك به النساء خاصة العاقرات منهن ويعتقد الناس أنه مازال قادراً على الإنجاب، يساعد الجميع ويرفض مساعدة الجميع له إلا حفيدته التى تجاوزت المائة من عمرها، يقال إنه يرضع النخلة - أمة «لا يسمع له صوت، إذ يفرغ يبدو على شفتيه المبلولتين ما يشبه اللبن المخفف بالماء» (ص٧١).

النخلة هى رمز أسطورى للانتصار على الموت، وهى شجرة الحياة، والتجدد الذاتى، وهى الشجرة الوحيدة التى لاتسقط أوراقها، بل هى تحصل على لحاء جديد كل شهر (أو كل سنة)، ويظل اللون الأخضر معها طيلة حياتها. وهى تظل تثمر حتى تموت وهى أنثوية وذكرية فى الوقت نفسه، ويقال إن طائر الفينق يولد ويموت وينبعث مرة أخرى منها. وهى رمز للنار الإبداعية المتجددة، وللحب للخصوبة والوفرة والأمومة. وكلمة «تمر» العبرية تعنى نفس ما تعنيه كلمات «عشتار» و«عشتروت» و«فينوس» وما يرتبط بها من تجدد وانبعاث وديمومة، وغالبا ما تم تمثيلها فى الأساطير من خلال سبعة فروع ترمز إلى الخصوبة وإلى الشهور السبعة التى يمكن أن يولد عندها الطفل. وهى أخيراً رمز للشرف وللحياة وللكرم وللعدالة وللحيوية الجنسية وللصداقة وللبركة، وللحكمة كما أنها رمز الأنيما (الجانب الأنثوى فى الرجل) عند يونج (Devties, 1984).

«كان قصاص الأثر ممثلا لكل هذه الصفات وزيادة، كان رمزاً للخلود وللحماية وللحياة وللتجدد وللخصوبة وللبركة، كان ماثلا بوجوده المادى بينهم، لكنه خارج الزمان، لا يطل عليه أحد.. حضوره قائم بذاته، فلا يقارن به أحد، ولا يقاس بعمره زمن، أو ظاهرة نادرة الحدوث، أو ميلاد طفل أو موت عزيز» (ص٧٨).

كان قصاص الأثر رمزا قادراً ومعتمداً متغلغلا فى أعماق أفكار ووجدان سكان الواحة، كانوا يعتقدون أنه يقى الواحة من نضوب ماء عين «عذارى» التى يعتمدون عليها فى حياتهم، وأنه يقى الواحة هجمات الرمال والرياح، وأنه يحميهم من هجمات أعدائهم خاصة سكان الفسطاط الذى يمثل خطرا دائما موشكا بالنسبة لهم. يكاد يرمز قصاص الأثر إلى الزمن وإلى الخلود، وإلى الزمن الخالد بكل ما يمثله من بناء وهدم وإعادة بناء، وبما يمثله من اكتمال ومن تعدد احتمالات، ومن انتصار على كل عوامل الفناء والعدم والنقص والكذب والخوف وضيق الأفق. قصاص الأثر هو عقيدة الخلود للإنسان وللإبداع وللخير، وهو استمرارية نتمناها، ونسعى إليها، وبدونها يحل الخوف والفزع والضياع ويحيط الفناء بكل شىء. قصاص الأثر هو رمز قومى عربى إسلامى، ودعوة إلى توحيد الأمة والمحافظة على عرقها الإيجابى الخير وحمايته من الضياع.

من الشخصيات الأخرى اللافتة للنظر فى هذه الرواية شخصية الحضرمى (أو الحضرموتى)، دليل القافلة التى خرج «أحمد بن عبدالله» معها من القاهرة، هذا الذى (أى الحضرمى) تجول عبر العالم، وأتقن العلم بالنجوم والمواقيت «كان قادراً على تحديد الاتجاه بالحس، إذا تطلع إلى السماء من أى موضع، متحرك أو ثابت، يدرك الموقع حتى لو امتلأ الفضاء بالغيوم الثقال، يعرف حركة الظلال فى النهار المأهول والخلاء الخرب، وبالتالى تحديد الوقت بدقة» (ص٣٥).

يعرف الحضرمى مواعيد هبوب الرياح ومواعيد صمتها، المواضع الخطرة فى الجبال والشعاب وحركات النجوم، يعرف علامات «السحاب الممطر والغيوم المحلقة، والبروق الصادقة التى يعقبها قطر» (ص٣٨)، يعرف أنواع الرياح واتجاهاتها ومساراتها، واتجاهات القبلة باختلاف الأمكنة، يعرف علامات الجدب وعلامات الخصوبة، ويعرف ثمار الجهات الأربع ومواعيد قطافها، يعرف الجزر الغريبة وقمم الجبال والشواطئ؛ يعرف علامات الزلازل والبراكين وأنواع الزواحف والضوارى والنباتات، يعرف كل شىء عن البحر والبر والجو، يعرف البلدان ويعرف أسماء البشر وألقابهم وسلالاتهم، وهو دائماً جامد الملامح متجهم الحضور لكنه كلى القدرة والمعرفة وكأنه الصورة الموازية الصحراوية لصورة قصاص الأثر المقيمة فى الواحة، لكنها على كل حال، ليست صورة على الدرجة نفسها من الخلود، يصمت الحضرمى كثيراً «لكنّ صمته هذا لم يكن صمتا أو انغلاقا، إنه يصغى إلى مسارات الرياح، أو بوادر عاصفة مقبلة لم تلح نذرها بعد، أو سحب ممطرة، موعدة، لم تبد، أو يصغى إلى درجات فى باطن الأرض العميقة، أحيانا يركع فجأة كالمصلى، يلصق أذنه بالأرض، يعتدل ليقرر فى حسم: هنا صلصلة» (ص ٤١).

قصاص الأثر إذن هو رمز لتجاوز الممكن والمحدود إلى آفاق المستحيل والكلى، هو رمز آخر يجترح المعجزات ويأتى بالعجائب ويحيط بالكلى، ويتجاوز كل

مظاهر النقص والقصور في الحواس والقدرات البشرية، هو رمز للمعرفة وللعلم الكامل الكلي المكرس لخدمة الآخرين.

إضافة إلى شخص «قصاص الأثر والحضرمي» تزخر هذه الرواية بالعديد من الشخصيات المثيرة للاهتمام. منها على سبيل المثال لا الحصر شخصية التنيسي المولع بالنساء وشخصية «القيم»، وشخصية «أحمد ابن عبدالله» بطل هذه الرواية وشخصية «جمال ابن عبدالله» مدون سيرته وعديد من النساء الأسطوريات الرامزات إلى الخصوبة والتجدد والامتلاء بالخير والبركة، هناك أيضا رجال يتحولون إلى نساء، ونساء يتحولن إلى رجال، ورجال يرضعون أولادهم بعد موت أمهاتهم، ونساء أشد صلابة من الرجال، هناك رجال يتزوجون الطيور أو الأسماك، ونساء كالآلهة من نسل الطيور، ملوك وشعوب، مسيطرون وأتباع، عوالم من الخلق لاحصر لها، ولازمان يحدها، أو مكان يحويها، موجات وراء موجات، وأحلام وراء أحلام، وعوالم يتبعها عوالم، ورؤى تعانقها رؤى، ومن كل ذلك تتشكل أساطير هذه الرواية، وتبنى معتقداتها، ويتكون عالمها.

(٢) طيور ونباتات وحيوانات:

يوجد في هذه الرواية ما يشبه وحدة الوجود بين الإنسان والطيور والنباتات والحيوانات، إضافة إلى عناصر الطبيعة الأخرى.

تحضر الطيور في هذه الرواية على أشكال متتابعة وتساهم بدورها في تشكيل الفضاء الخاص بعالمها. تحضر في هذه الرواية طيور الهدهد، والسمان، والبلبل والقطا والقمري والباز والأخضر والأبهق والأزرق والراهب، وأبو دينار وغيرها من الطيور المعروفة أو غير المعروفة، وبعضها يقيم علاقات مع البشر أو يقيم البشر علاقات معه. فوالد «التنيسي» آمر القافلة التي خرج معها «أحمدبن عبدالله» مثلا «انفرد بعلم نادر أخذه أبا عن جد، اعتبر الحجة والمرجع فيه، وقيل إنه لايوجد مثيل له في ديار الإسلام، وتردد أن ثمة شخصًا واحداً ليس غير علم ببعض ما عنده، لكنه مقيم في بلاد الإفرنج، بجزيرة قبرص، كان الوالد الكريم عالما بالطيور المهاجرة، التي يبدأ قدومها إلى بر مصر مع حلول الخريف، أرض الجزيرة أول ما تلامس هذه الطيور بعد رحلة شاسعة المدى عبر البراري والبحار، كان يمكنه تحديد اللحظة التي سيحط فيها أول الطير، الأسراب تتقدمها فرادى، لم يخب توقعه قط، يعرف مواعيد كل منها» (ص٢٦).

لم يكن والد «التنيسي» يعرف أنواع الطيور ومواعيد قدومها ورحيلها فقط، بل كان يعرف حالاتها المزاجية والانفعالية، ونظام حياتها، وتشكيلات طيرانها، وطبقات أصواتها وأغانيها، ومن بين هذه الطيور تعلق بطائر خاص عندما يحين زمان وصوله تدب في أوصاله الحيوية والفرح، وطيور صغيرة الحجم زرقاء الريش جميلة المنظر، تستخدم في تحسين العلاقات بين الدول، لكنها تموت إذا وضعت في قفص، أو إذا لم تستطع الطيران في خط مستقيم، وكأنه طائر الحرية الذي لا يقبل القيود أو الخيانة أو المساومة. كان والد «التنيسي» عارفا بمنطق الطير وأقاليمه وكأنه «**فريد الدين العطار**» أو كأنه النبي **سليمان**، لكن أغرب ما تردد عنه هو زواجه من الطيور ذات الملامح الآدمية وهو «كلام عجيب، لم ينفه الواحد ولم يؤكده»، وقد جلبت عليه هذه المعرفة وهذه الحكايات غضب الولاة وأجبر على مفارقة «تنيس» التي لم يخرج منها قط» (ص٣١) ثم إن هذا الأب قد حزن بعد ذلك، ومات فجأة، فوق سطح البيت، وبعد ذلك توقفت الطيور عن الحط في الجزيرة بعد رحيله، ثم ضاقت الجزيرة على من فيها فرحلوا عنها على أمل أن يلتقوا مرة أخرى بعد سبع سنوات.

الطيور هي رمز للحرية والحركة الطليقة وللانطلاق في الزمان والمكان وهي ترتبط بالشمس والفصول والحياة والموت والخلود والطموح والإبداع، وهي أيضا رمز للروح، ففي بعض الأساطير والرسوم الفرعونية تشاهد الطيور (الكا) التي ترمز إلى الروح وهي تخرج من أفواه الموتى (Cooper, 1978).

عندما يصل «أحمد بن عبدالله» إلى الإقليم يحدثه قيم الإقليم عن أن «بناء» من مصر جاء إلى الإقليم وبنى ما لا يمكن رؤيته في أي مكان آخر، وعند وصوله إلى الإقليم «ظللته أسراب من طيور القطا والمازور البحري نادرة الوجود، والنقّاد، والهدهد، والهزاز وأنواع شتى يستحيل اجتماعها في وقت واحد، فما البال عندما تتقارب في سرب؟ يتبادل بعضها الحط على كتفه، والالتصاق بوجنته، والهمس في أذنيه، وتنقية شعره مما علق به من شوائب الطريق» (ص ١٥٤) كانت هذه الطيور وكأنها تحتفي به تكريماً لذكرى والده «المصري حافظ الطير» الذي أقام له القوم في الإقليم ضريحًا رمزيًا اعترافًا به وتكريماً له. إنها فكرة العود الأبدي والتكرار، والزمن الدائري، والتناسخ، والحلول، والخلود، وكلها مكونات مميزة لهذا العالم الأسطوري.

تحضر الطيور بتشكيلاتها وألوانها في مواضع عديدة من «هاتف المغيب» وتساهم مع غيرها من الموتيفات في بناء الأسطورية الخاصة بعالم هذه الرواية.

إضافة إلى الطيور فإننا نرى في هذه الرواية عديداً من النباتات والأشجار والزهور، نرى زهر «البلسان» السحري» الذي اختفى من العالم كله «ولم يعد باقيًا منه إلا اثنتا عشرة شجرة يتم استخلاص زيوتها في ليلة اكتمال القمر، ويختص بذلك خمس فتيات عذروات لم يمسسهن رجل، ولم ينكشفن قط على ذكر، ولو جرى عكس ذلك تجف الشجرة وتذبل ويستحيل استعادتها لنضرتها» (ص ٢٤). زيت البلسان ثمين نادر يحفظ في خزائن السلطان ويهدى منه ملوك الأرض ويخطب ودهم، زهر البلسان يطيل العمر، ويجدد القوى، ويرتبط بالطقوس والنبوءات والأحلام والخلود.

إضافة إلى زهر البلسان الموجودة في جزيرة «تنيس» هنالك أيضا تلك الشجرة الهائلة الموجودة في مدينة «بلخ» وهي شجرة «قديمة، نادرة، هائلة الأغصان، غليظة الجذع جدا، لابد من أربعين رجلا مفرودي الأيدي، متشابكي الأصابع، ليمكن الإحاطة

بها دائريا، ثمارها مختلفة، كل غصن يظهر نوعا، منها ما يشبه السمسم، وآخر فى حجم البطيخ، ثمة حبات صغار فى حجم اللوبيا، إذا تناول الإنسان واحدة صباح كل يوم على الريق لمدة عامين فلا يمرض أبدا» (ص٣٤).

شجرة مدينة «بلخ» تجعل العاقر تحمل بالذكور والمسافر يعود إلى وطنه وأهله، وثمارها شفافة لا ترى، ومن ثم فهى شجرة أقرب إلى عالم الحلم منها إلى عالم الواقع، مثلها فى ذلك مثل زهر البلسان.

تحضر فى الرواية أشجار النخيل والتين والزيتون والتوت والتبق والكتان والنعناع، القنب الهندى، والريحان الفارسى، وشقائق النعمان وغيرها من الزهور والنباتات والأشجار، تحضر فى صفاتها الغريبة، وخصائصها الفريدة، ورموزها العجيبة، وعوالمها التى تتجاوز ما عرفه العالم من صفات وخصائص ورموز للنباتات والأشجار والزهور.

تزخر هذه الرواية بالحيوانات أيضاً، منها على سبيل المثال لا الحصر الجمال والفيلة، وذلك الحيوان الغريب الذى «هو وسط بين الجمل والحصان» (ص٢٦٢) وتزخر بالأسماك كما يرد ذكر الزواحف والحيوانات الأليفة والمتوحشة، والبشر الذين يشبهون الحيوانات والحيوانات التى تشبه البشر. وفى القصر - فى المملكة - كانت هناك الأسود والفهود والدببة والزراف والغزلان والأفيال، وكل هذه الكائنات تساهم، مع ما سبق ذكره من البشر والطيور والنباتات، فى تكوين المفردات الأسطورية الخاصة المميزة لعالم هذه الرواية.

جغرافيا الوهم

لا يتحرك البشر والحيوانات والطيور والزواحف، ولا توجد النباتات والكائنات الأسطورية المختلفة فى هاتف المغيب فى الفراغ، بل يوجدون فى أماكن مختلفة هى أقرب إلى ما يسميه **ميكيل وحسنى زينة** بـ«جغرافيا الوهم».. فى هذه الرواية نجد القاهرة وجزيرة «تنيس» والصحراء والفسطاط والواحة والمدن المعلقة وعين «عذارى» والمملكة أو الإقليم وجزيرة «تنيس» والمقهى والبيوت والقصور والمقاهى وغيرها من الأماكن ذات الملامح الخاصة لكنها الموضوعة فى الوقت نفسه على حدود «المكان وعند أطراف الزمان».

نصوص جغرافيا الوهم هى مجموعة من الكتابات التى ينطبق عليها - كما يشير حسنى زينة - معيار أو أكثر من المعايير التالية:

(١) احتواء النص على موضع لا وجود له أصلا.

(٢) احتواء النص على رؤية وهمية لموضع موجود فعلا.

(٣) احتواء النص على أحداث وهمية فى موضع موجود فعلا (زينة، ص ١٤).

وبالطبع ليس هناك ما يمنع أن نضيف إلى ما سبق عنصراً رابعاً من عناصر جغرافيا الوهم وهو أن يحتوى النص على رؤية وهمية لموضع لا وجود له أصلا. على كل حال، فإن مقاربة نص «هاتف المغيب» تكشف لنا عن وجود رؤية وهمية لأماكن غير موجودة (الواحة والإقليم أو المملكة مثلا) أو رؤية وهمية لأماكن كانت موجودة ولم تعد موجودة (جزيرة تنيس مثلا) أكثر مما تكشف لنا عن احتواء النص على رؤية وهمية لأماكن موجودة فعلا (القاهرة وبلاد الغرب أو المغرب مثلا) فالأماكن الموجودة أو التى تكاد تكون موجودة يراها الكاتب من خلال عين هى أقرب ما تكون إلى العين الواعية المدركة الراصدة المدققة، بينما الأماكن غير الموجودة أو التى كانت موجودة يراها الكاتب من خلال عين الوهم وعين الخيال وعين التصور. ومن الامتزاج بين هاتين العينين: عين الواقع وعين الوهم أو الخيال، ينشأ عالم هذه الرواية ويتشكل.

جغرافيا الوهم «العربية» تتميز كما يشير حسنى زينة بغلبة الأماكن الوهمية المتعلقة بالمياه العذبة (ص١١). قبل أن يصل «أحمد ابن عبدالله» إلى الواحة كان قد عرف ورأى قصصا كثيرة عن الماء ودوره الكبير فى حياة الناس: عرف قصصا كثيرة عن البحر «هذا اليم تنتظره الأراضى العطشى الشبقة، لكنه أغلق بيوتا كانت عامرة، عندما ينقلب قارب صغير ويحمل عائلة بأكملها، وما يأخذه النهر لا يرده» (ص ٣٦) ومن خلال الحضرمى عرف علامات «الجدب والنماء» وغور مياه الأرض وكيفية الاستدلال على شحه أو غزارته» (ص ٣٨) كذلك فإن الحضرمى، دله على علامات السحاب الممطر، والغيوم المختلفة، والبروق الصادقة التى يعقبها مطر» (ص٣٨)، من أعجب ما رآه «أحمد بن عبدالله» فى رحلته تلك العين العذبة الباردة التى تجاورها عين ماء أخرى حمئة ساخنة، وأيضا تلك الحكاية عن الرجل الذى جاء هارباً من الوادى وطلب منه أهالى الواحات ألا يستحم فى العين الحارة ثم إنه تجرأ مرة واستحم فيها فمات ثم أصبح اختفاؤه مرتبطاً بالجنس لدى نساء الواحة وأيضا حكاية الرجل الذى توفت زوجته فى الصحراء وتركت له وليداً صغيراً فأرسل الله الحليب الصافى إلى صدره فأرضع ابنه، وحكايات وأحداث كثيرة ترتبط بالماء فى حالات تدفقه وانهماره أو فى حالات جفافه ونضوبه، وهكذا فإن هذه الرواية هى ذات رؤية مائية تتحرك ما بين الماء والصحراء أو بين الخصوبة والجفاف.

فى الواحة ارتبطت «عين عذارى» بالحب والميلاد والتكاثر والاستمرار، وبجوارها قابل «جمال بن عبدالله» امرأته، وعلى ضفافها حملت ابنه الذى لم يره. «البداية والنهاية مرتبطتان بعذارى، على ضفتيها يتم العرض، فإذا طقت الشرارة واتقدت الجمرة، يبدأ وقوف كل منهما على خبايا الآخر، هنا قرب الماء أصل كل حى ومنشأ الواحة» (ص٩٥).

الماء هو مصدر كل إمكانيات الوجود، وهو السائل المرتبط بكل أشكال التحقق كما كان «**أفلاطون**» يقول. وهو يرتبط رمزياً بالأم العظيمة أو الأم الخالدة، رمز الكلية والاكتمال والصورة الأولية الخاصة بالحياة عند **يونج**، وهى صورة ترتبط بتحقيق الذات والمحافظة على هذه الذات وهى كذلك صورة ترتبط بالتوالد والتكاثر والحب، لكنها

ترتبط أيضا بالموت والدمار، فمن الماء يمكن أن تخرج أيضا الحرارة والبرق والكهرباء. يرتبط الماء فى جوهرة إذن بالحياة والخصوبة والتجدد وبالتدفق المستمر للوعى وللاوعى، للظاهر (سطح الماء) وللباطن (أعماقه) والانغماس فى الماء قد يرمز إلى البحث عن سر الحياة أو الوجود وإلى ما يحيط بهذا الوجود من أسرار غامضة.

فى مقابل الواحة «وعين عذارى» هناك الفسطاط الذى هو عالم غامض حلمى سحرى يدرك بالصوت أكثر مما يدرك بالصورة، فكان أقرب إلى الثكنة العسكرية التى لا تكفّ أبداً عن الحركة وعن الاستعداد لحروب ولغزوات لاتحدث. وعلى الرغم من وقوع الفسطاط ضمن دائرة البصر بالنسبة لأهالى الواحة فإنهم يتحاشون ذكره أو النظر إليه، وهو موجود بداخلهم أكثر مما هو موجود بخارجهم، هو يشبه ذلك العدو الوهمى الذى تخيله «بوتزاتى» فى روايته الشهيرة «صحراء التتار». بالتدريج أصبح الفسطاط جزءاً أساسياً من حياة سكان الواحة «أى تغيير فيه ينعكس بالخوف أو التوق أو الدهشة أو الهلع» (ص٨٩). مواعيد طعام سكان الفسطاط أصبحت معروفة بالنسبة لسكان الواحة، ورتب سكان الواحة مواعيد طعامهم بما يتفق مع مواعيد طعام جنود الفسطاط، كل ما يحدث فى الفسطاط من حركة أو ما يصدر عنه من صوت أو ضوء كان ينعكس بشكل أو بآخر فى سلوك وأفكار ومشاعر سكان الواحة، هو مكان ارتبط بالخوف والمجهول والغامض وغير المدرك والموشك على المداهمة، ومن ثم فهو أقرب إلى عالم الوهم منه إلى عالم الواقع، إلى عالم الحلم منه إلى عالم الإدراك أو المعاينة.

يتصل بجغرافيا الوهم بدرجة كبيرة تلك المدينة المعلقة التى شيدها البنّاء المصرى «ابن حافظ الطير» إذ شيّد مدينة جميلة، صغيرة، معلقة فى الفراغ، وفى الوقت عينه فوق الأرض، والبحر، فى كل الجهات، مدينة فريدة لامثيل لها، تبدو لكل شخص فى أى وقت، سواء كان فى الصحراء المقفرة، أو البقاع العامرة، فى البحار والأنهار، فى أى مكان، أى جهة، أينما وليت الوجهة يمكن استحضارها ثم دخولها والإقامة. لكن.. هذا غير متاح لأى شخص، إنما لابد من توافر درجة معينة من المعرفة والإلمام بأجناس الطيور.. ليس العلم المجرد ولكن المقصود هو الإحساس بها وإدراك كوامنها» (ص١٥٦). هذه مدينة أقرب إلى الحلم والأسطورة «إلى عالم المتصوفة وعباقرة الخيال» هى مدينة تكاد تكون موجودة داخل الإنسان، أكثر من كونها موجودة خارجه «هى مدينة العلم والفهم الكلى» المدينة التى سافرت إليها طيور فريد الدين العطار والحكماء، مدينة الله التى سعى إليها أغلب المتصوفة.

تمت أحداث كثيرة فى هذه الرواية فى الصحراء، بل إن كثيراً من الأماكن التى تزخر بها الرواية هى أماكن صحراوية فى المقام الأول، ومن هذه الأماكن على سبيل المثال لا الحصر: الواحة، الفسطاط، الإقليم. الصحراء هى المكان الذى يتم من خلاله الرحيل، لكنها أيضا مكان الاكتمال والهدوء، هى المكان المقابل أو النقيض للماء، هى مكان لصراع الحياة والموت، هى مكان يحدث فيه أحيانا الاتحاد بين العرامة والقوة والخصوبة الجسدية وبين الفساد الأخلاقى، لكنه مكان يحدث فيه أيضا التطهر والوحى. الصحراء ترتبط بالتراب والرمال والموت، هذا الموت قد يكون موتاً معنوياً أكثر منه موتاً مادياً، قد يكون موتاً لطغيان الشهوات ومن ثم حضورا للوعى، موتا للجهل، ومن ثم حضوراً للعلم والمعرفة، موتاً للانشغال بالصغائر ومن ثم مزيداً من الاهتمام بالقضايا الكلية، موتاً للانشغال بالذات وانبعاثاً للاهتمام بالآخر، بالمجموع.

نعتقد أن رحلة «أحمد بن عبدالله» من القاهرة، عبر الصحراء، مرورا بالواحة والفسطاط والإقليم، وحتى بلاد الغرب أو المغرب، كانت رحلة لاكتشاف الذات، رحلة ترمز إلى عبوره لبحر الحياة، وتغلبه على الصعوبات والمشكلات التى كانت تعوق اكتماله وتمنع فهمه الكلى للوجود وللحياة، رحلة عبر فيها من النقص إلى الاكتمال، ومن الجهل إلى المعرفة، ومن ثم تحولت هذه الذات إلى ذات تتحرك فى فضاء الحرية بعد أن كانت ذاتاً منغلقة فى إطار الضرورة: لقد عرف «أحمد بن عبدالله» ومن خلاله عرف «جمال الغيطانى»، ومن خلاله عرفنا أن الفروق والحواجز الموضوعية بين الشرق العربى والمغرب العربى هى فروق مصطنعة وهمية، وأن الوحدة العربية هى الحل المثالى والضرورى لكل ما يعانيه العرب الآن من مشكلات وانهيارات وتخلف، لقد عرفوا وعرفنا أن تاريخنا وجغرافيتنا تزخران بعديدٍ من البدائع والجواهر، وأن كل ما نحتاجه هو أن نرفع الغطاء ونكشف الستار عن هذا الدر المكنون فى تراثنا الذى يمكن أن يغيب إذا تغافلنا عنه أو نسيناه، وهذا العمل الإبداعى بمثابة «الهاتف» الذى ينبهنا ويوجهنا نحو الكشف عن هذه الكنوز وإبرازها قبل أن تسقط فى أعماق «المغيب» ومن ثم فهو بقدر ما يؤكد وحدة الوجود بمعناها الصوفى، فهو يشير أيضاً، وبطريقة فنية، إلى وحدة سكان هذه المنطقة من العالم، أو إلى ضرورة هذه الوحدة رغم كل شىء.

أرقام سحرية:

تلعب الأرقام فى هذه الرواية دور التعويذة أو الطلسم، أو البعد السحرى الذى تتحرك من خلاله وحوله الأحداث. ومن بين الأرقام الكثيرة التى تزخر بها الرواية سنكتفى بالحديث عن الرقم (٧) والرقم (٤٠).

يحضر الرقم (٧) فى هذه الرواية فى مواضع عديدة، فهو يشير فى بداية الرواية إلى الأخوة السبعة الذين بنوا سفينة عظيمة ثم اختفوا وصار غيابهم مثلا،كما أن «أحمد ابن عبدالله» عندما يصل إلى بلاد المغرب كان يحمل معه سبعة كتب عتيقة، كما أنه بعد أن وصل ظل مجتمعًا مع «الشيخ الأكبر» لمدة «سبعة أيام»، والإخوة سكان جزيرة «تنيس» عندما ضاقت عليهم الجزيرة خرجوا منها واتفقوا على أن يلتقوا فيها بعد سبع سنوات. وكان الحضرموتى يرتدى خاتماً يقوم بتأمين القافلة فكان «لا يقترب منها عقرب لمسافة أميال سبعة من النواحى

كافة» (ص٤٢) . وسكان الواحة «لم يستقبلوا ضيفًا منذ سبعة أجيال» (ص ٥٩) وذلك قبل أن يصل إليهم «أحمد بن عبدالله» . والتقاليد التى توارثها القوم فى الواحة «لم يطبقوها منذ سبعة أجيال، منذ نزول آخر غريب على الواحة (ص٦٢) ولا يتأخر ميلاد أى طفل بعد وفاة أحد سكان الواحة أكثر من أسبوع» والطفلة الجميلة التى ماتت فى الواحة وأطلق عليها والدها اسم «ابنة الموت» ماتت وهى فى السابعة من عمرها. ومجلس كبير الواحة يحضره «سبعة من عقلاء القوم» (ص٨٠) وبعد الشهر السابع من حمل زوجته يجىء النداء لأحمد بن عبدالله» بأن يرحل. وجمال ابن عبدالله» يضاجع المرأة الهندية، سبع مرات» وكان فى استقبال «أحمد بن عبدالله» عند وصوله إلى المملكة سبعة رجال وسبع نساء. وكان الإقليم «يحوى سبع مقاطعات، وسبعين مدينة، وسبعمائة محلة، وثمانى واحات» (ص١٣٣) كما أنه يصل إلى عاصمة الإقليم بعد أسبوع، ومركز المدينة يسمى «ميدان البرارى السبعة» (ص٢٠٥) وكان من يسمح لهم بركوب هودج الأمانى مع «أحمد بن عبدالله» بعد أن تولى حكم المملكة» يرشهم الخدام بالعطور السبعة الشافية» (ص٢٦) وكانت فى القصر غرفة تسمى «المرايا السبع» (ص٢٣٤) . وسبعة من أركان الدولة ولدوا إناثا ثم تحولوا إلى ذكور. وهناك فى القصر درجات سبع مؤدية إلى الشرفة الدائرية حيث لا يسمح بالوقوف إلا للحاكم المطلق. وهكذا، فإننا نجد أن هذا الرقم يتكرر كثيراً، وما ذكرناه هو بعض تكرارات هذا الرقم فى الرواية وليس كلها، فما مغزى هذا الرقم؟

رمزيًا وميثولوجيًا يتكرر هذا الرقم فى أساطير عديد من الشعوب وكان العرب يسمون قديماً «بالسباعيين» كذلك يشير هذا الرقم إلى أيام الأسبوع السبع وإلى السموات السبع، والأراضى السبعة، وحالات القمر السبع وألوان الطيف، والسلم الموسيقى السباعى، والقراءات السبع للقرآن الكريم ومراحل التصوف السبع، المؤدية إلى التنوير والإشراق، وهى المراحل التى كانت رموزاً شائعة فى الفكر العرفانى والغنوصى والكيميائى القديم، وهو رقم يشير أيضًا إلى فكرة الأئمة السبعة فى التراث الإسماعيلى الشيعى، وإلى الخطوات السبع التى كان على العارف أن يخطوها بنفسه حتى يصل إلى هدفه، حيث يبلغ شجرة المعرفة بعد الخطوة السابعة، وتحدث **أبونصر السراج** فى كتابه «اللمع» عن المقامات السبع (التوبة ـ الورع ـ الزهد التام ـ الفقر ـ الصبر على المكاره والبلايا ـ التوكل ـ الرضا) ويشير هذا الرقم أيضا إلى الأودية السبعة التى تسلكها الطيور فى طريقها إلى «السيمرغ» حتى تمثل فى حضرته وتتحد به فى وحدة شهودية، وهى أودية الطلب/ العشق/ المعرفة/ الاستغناء/ التوحيد/ الحيرة/ ثم الفقر والفناء وذلك لدى **فريد الدين العطار** فى «منطق الطير».

إنه رمز الاكتمال والدائرة المكتملة والإنجاز والمبادرة والتطهر والحكمة، وهو أيضًا رمز للحركة عبر الزمان والمكان وصولا إلى المطلق والكلى، إلى الأمن والاستقرار والراحة وحسن المآل، وهو ما سعى نحوه «أحمد بن عبدالله» وإليه ارتحل. أما الرقم (٤٠) فهو رقم يرتبط بالأربعين يومًا التى ينبغى أن تمضيها المرأة بعد الولادة حتى يمكن لزوجها أن يتصل بها، ويرتبط أيضًا بطقوس جنائزية احتفالية خاصة بشعائر مرور أربعين يومًا على وفاة أحد الأشخاص. وهو رقم يرتبط أيضا بسن الأربعين، عمر النضج والنبوة، هو رقم ارتبط فى الأساطير بالعواصف والفيضانات وفى الأساطير المصرية القديمة كانت فترة موت وغياب «أوزوريس» هى فترة صوم مقدارها أربعين يومًا. وظل «موسى» عليه السلام فوق الجبل أربعين يومًا حتى سمع صوت الله.

استغرقت رحلة «أحمد بن عبدالله» مع القافلة أربعين يومًا وقد قال عنها إنه «مامن مرحلة اكتملت فيها غربته منذ خروجه مثل تلك الأيام الأربعين، إذ يستعيدها يخشى، كأن مجرد احتمال عودتها بالخاطر مما يخيفه» (ص ٤٦) . كذلك فإنه عندما يصل إلى المملكة يظل فى عزلة لمدة أربعين يوما بعدها يبدأ فى ممارسة مهامه كحاكم للمملكة. وأيضا فإن «أحمد بن عبدالله» يمشى فى نهاية الرواية وحيداً لمدة أربعين يومًا» منقطعًا عن الخلق تماماً، بدأ ظهور نخيل، أشكال غريبة من الصبار، تغير لون الرمال من صفرة إلى حمرة، أيقن أنه على وشك بلوغ علاقة فارقة خاصة عندما رأى طيوراً محمومة» (ص٢٨٨) .

يحضر الرقمان «سبعة» و«أربعين» كرقمين يرمزان إلى الحياة وإلى الموت، إلى الحركة وإلى السكون، إلى المتعة وإلى الألم، إلى الشباب وإلى الشيخوخة، إلى الحلم وإلى الواقع، ومن امتزاجهما يتشكل عالم زاخر بالدلالات والاحتمالات.

«بارودى» صناعة الزعيم :

البارودى parody مصطلح نقدى يشير «المحاكاة التهكمية لنص أدبى أو أثر فنى أو سمات مميزة لشخصية معروفة، بحيث تراعى خصائص الأسلوب الأصلى أو مميزات هذه الشخصية، ويكون ذلك بقصد الإضحاك، لا لما فيه من تهكم أو سخرية، وإنما لبراعة ما فيه من تقليد» وهكذا فإن هذا المصطلح قد يشير إلى المحاكمات التهكمية لنص أدبى كأن أقلد أسلوب «**شكسبير**» أوشخصية **دون كيشوت** من خلال المبالغة فى إظهار خصائصهما بغرض الوصول إلى دلالة أكبر من موقف الإضحاك الناتج عن المحاكاة، أو أن أقوم بمحاكاة تهكمية لشخصية واقعية لابهدف السخرية منها فى المقام الأول بل بهدف اتخاذ موقف مضاد منها، ومن كل ما تمثله من تصرفات وأفكار. وقد كان «**جمال الغيطانى**» هنا كما أشار «**صلاح فضل**» يعتمد على المرجعية التاريخية القريبة فى وصف إجراءات تحويل الشخوص الحاكمة إلى أساطير متألهة».

كما ذكرنا فإن كاتب هذه الرواية ما هو مشغول بجغرافيا الوهم بقدر ما هو مشغول بتاريخ الواقع، ويتجلى انشغاله هذا بتاريخ الواقع على أبرز وجه فى تلك الفصول التى تدور فى المملكة بعد وصول «أحمد ابن عبدالله» إليها، فهذا الإنسان الذى لا تربطه

أية صلة عضوية أو وظيفية بسكان المملكة يستقبل استقبالا أسطوريا، ويتم تنصيبه زعيمًا، ويفصل الكاتب كثيراً فى تصوير طقوس تكوين الزعيم وصناعته، وهى طقوس تنجح فى النهاية فى جعله أقرب إلى الزعماء الملهمين (أو الكارزما) الذين على شاكلة «نابليون» و«هتلر» و«موسوليني»، وهم زعماء بقدر ما أحاط شخصياتهم من سحر وغموض وجاذبية بقدر ما أحاطت نهايتهم من مأساوية وفشل وانهزام، وهكذا فإننا نجد هذا الزعيم المصنوع يهرب من مملكته أثناء انشغالها الكبير بالاستعداد للحرب وملاقاة الأعداء تحت وطأة هاتف باطنى يدعوه دوماً للرحيل.

أصبحت إشاراته محسوبة، وكلامه بقدر، وحركاته مبرمجة، وابتسامته مصنوعة بعملية جراحية بحيث يظل مبتسمًا طيلة الوقت «ابتسامة فريدة، تميز رأس البرارى، ابن الشمس، صاحب النفحة، عن سائر الخلق، سفورها الدائم يكسف العيون الجوارح يهدئ الخواطر إذا اضطربت، يحل المشاكل إذا تعثرت، يثير الأنس والطمأنينة، بعد ظهورها، واستتبابها، يبدأ الرسامون عملهم» (ص١٦٣) وأيضا «حركة دماغى أبطأ، لا ألتفت إلا بقدر، ولا أكثر من التطلع فوقى أو حتى تحتى، ومعظم الأمر إلى الأمام، وباتجاه نقطة محددة، حتى قيل إن أعتى الرجال قلبًا وأثبتهم فؤاداً لايقدر على مواجهة عينى إلا لحيظات، بعدها لابد أن يطرق» (ص١٦٦).

من خلال التركيز على الصوت والنظرة والحركة والابتسامة وإشارات الأيدى وأشكال التحية، ومن خلال طقوس المبايعة والأقوال المأثورة للزعيم وهتاف الجماهير، وأجهزة أمنه، والموسيقى الحماسية، والأغانى الحماسية وديوان الرئاسة، وغير ذلك من الطقوس تتم صناعة الزعيم وبعد أن كان «أحمد بن عبدالله» يسخر فى داخله ويكاد يقهقه مما يحدث له، فإنه تدريجياً يتقمص الدور ويصبح زعيمًا نموذجيًا من زعماء العالم الثالث العسكريين الذين يتجسسون على شعوبهم ويدخلون حتى إلى غرف نوم رعاياهم، ويهدرون طاقات بلادهم، ثم يهربون عند أول تحد أو مواجهة خارجية، إنها شخصيات ضعيفة الأنا والانتماء، ومن ثم تبالغ فى إظهار قوتها الخارجية، من خلال طقوس ومراسيم وقوانين واحتفالات خارجية مرسومة بدقة مصنوعة بعناية. وعندما يخرج الزعيم عما هو مرسوم له، عندما يخرج على النص، تظهر طباعه البدائية ويتجلى جهله.

فى الرواية إدانة واضحة لكل ما هو ضد حرية الإنسان، واستنكار واضح لعمليات القمع والاستبداد والاستهانة بكرامة الشعوب وفيها تذكير بحقوق الأقليات، وإدانة لعمليات التلصص التى يقوم بها البصاصون الذين أدانهم الغيطانى سابقا فى روايته الفذة «الزينى بركات». فى الرواية تشخيص لحالة الوعى الجمعى الذى يغيب أو يُغيب أو يسمح لقلة بتغييبه، فيفقد حقوقه، ويفقد مبررات وجوده وفيها رصد لهذا التاريخ المستمر من الظلم والقمع والاستبداد فى المشرق والمغرب وفيها دعوة واضحة إلى الديمقراطية والحرية. ومن خلال رصد الجانب السلبى المظلم للمكان (الظلم والاستبداد والتخلف) والدعوة إلى انبعاث الجانب الإيجابى المضىء (العدل والحرية والديمقراطية). يتشكل تاريخ المكان الذى رصدته هذه الرواية والذى حلمت به أيضاً.

ملاحظات ختامية:

حاولنا فى هذه الدراسة أن نرصد بعض الملامح المميزة لرواية «جمال الغيطانى» «هاتف المغيب» وتظل الجوانب التى أشرنا إليها فى هذه الدراسة تحتاج إلى مزيد من البحث والدراسة كما أن هناك بعض الأبعاد الأخرى التى مازالت تحتاج إلى الاستكشاف والاستقصاء ونذكر منها:

(١) التناسخ والتحولات:

فالشخصيات التى تختفى فى بعض مواضع الرواية تعاود الظهور فى مواضع أخرى، فمثلا شخصية «قصاص الأثر» كلما اختفت من مكان، أو من عصر، عاودت الظهور فى مكان آخر، وفى عصر آخر، كما أن والد «التنيسى» وإخوته الذين اختفوا يعاودون الظهور فى أماكن أخرى تخلد ذكراهم، من يختفى فى الشرق يظهر فى الغرب، ومن يغيب فى الغرب يظهر فى الشرق، ويرى «جمال بن عبدالله» فى «أحمد ابن عبدالله» صورته الأخرى الغائبة، توءم روحه ومثال عقله ووجدانه (زمنه المصرى فى مقابل زمنه المغربى).

وهكذا فإنه لا شىء يفنى، وتضم وحدة الوجود الشرق والغرب فى اتحاد أبدى لا ينفصم رغم مظاهر الغياب الظاهرة. وفى الرواية إيحاء بأن هذه الذات الكلية المنشطرة متعددة الأشلاء تحتاج إلى مزيد من الجهود والبحث من أجل تجميع هذه الأجزاء المتفرقة وتوحيدها مرة أخرى.

(٢) الأحلام والرؤى:

تلعب الأحلام والرؤى دوراً كبيراً فى تشكيل عوالم هذه الرواية ففى مثل هذه اللحظات كان يجىء الهاتف «ارحل» وهى لحظات أو «لحيظات» وصفها الكاتب بأنها «يصعب تحديدها إذ تتحول الأفكار إلى صور لا رابط بينها، تبدو متسقة فى البداية لكنها سرعان ما يفلت عقالها، تتضاءل، تتحول إلى مساحات معتمة، متصلة، تتخللها رؤى تتلاشى مع اليقظة» (ص٤٩).

ويصف «أحمد بن عبدالله» تلك الليلة القديمة التى جاءه فيها أول هاتف بأنها ليلة أصابه فيها الأرق ثم جاءه الهاتف، «عندما بدأ خوض المسافة الفاصلة بين أفول اليقظة والإيغال فى النوم، إذ تتميع الجمادات وتتداخل الأوقات، تتوالى الصور المبهمة، يمتزج الحنين بالتوقيع بالأمل فى الآتى، باستنفار العزم وعقد النية، وبزوغ ندم على ذنب مجهول بدر منه يوما» (ص١٣).

هكذا كان الهاتف يأتيه دوما بين اليقظة والنوم، قبل الإيغال فى النوم، أو بين النوم واليقظة، بعد عبور مرحلة النوم، وعند مشارف مرحلة اليقظة، جاءه الهاتف فى البداية فى مطلع شبابه فارتحل ثم جاءه عندما صادق «الحضرمى» وتعلم منه وكاد

يتوجد معه فارتحل، ثم جاءه عندما أوشكت امرأته على الولادة فى الواحة، ثم عندما كانت مملكته تستعد للحروب فى المملكة، وفى كل مرة جاءه الهاتف فيها ما بين اليقظة والنوم، كان يصحو ويرتحل، ويترك شيئا عزيزاً عليه قريبا من قلبه. ترك القاهرة فى المرة الأولى، وفى المرة الثانية ترك الحضرمى، وفى المرة الثالثة ترك زوجته وابنه، وفى المرة الرابعة ترك ملكه وسلطانه، وهكذا.

وفى الرواية مشاهد أحلام كثيرة وإشارات كثيرة لأحلام الطيران فى الهواء، أو السباحة تحت الماء، إضافة إلى أحلام التذكر للطفولة وللقاهرة ومقاهيها وشوارعها، وكلها تشى برغبة عميقة استولت على عقل ووجدان «أحمد بن عبدالله» ودفعته دوماً إلى تجاوز الممكن ومقاربة المستحيل.

(٣) اللاوعى الجمعى السلبى:

فى فصل «العكاكزة» يصف أحمد ابن عبدالله، ما رآه من حالات اضطراب الوعى وفقدان الإرادة لدى هؤلاء الناس الذين انفصلوا عن العالم فجلسوا يأكلون ويشربون ويتساندون ويرقصون وينغمسون فى الملذات وكلهم كانوا «أما يمسكون أو يستندون أو يضعون إلى جوارهم تلك العكاكيز الخشبية، مع أنهم صحيحو البنية، خطوهم سليم» (ص٢٧٣).

فى هذا المجتمع اكتسب الرجال ليونة النساء، واكتسبت النساء خشونة الرجال، هو ليس تحولا عضوياً كما كان الحال فى المملكة، بل تحول بالخصال والخصائص، انعكست الأدوار وانقلبت المعايير، الرجال لم يعودوا يشعرون بأية نخوة أو شهامة أو غيرة على زوجاتهم أو بناتهم أو أخواتهم، والشرطى أصبح هو السارق، والطبيب أصبح يقتل المريض بدلا من أن يشفيه، وقام الحيوان بدور الإنسان، والإنسان بدور الحيوان، لم يعد هناك قانون، ولا ميثاق أخلاقى ولا ضوابط ولا معايير، ومن ثم يرحل «أحمد بن عبدالله» سريعا عن هذا المكان، يرحل دون هاتف باطنى، يرحل اختيارياً فى مقابل مرات رحيله الأخرى التى كانت كلها إجبارية وذلك لأنها كانت رحيلا عن أماكن يحبها أو أشخاص يعشقهم.

(٤) علاقة الزمان بالمكان:

انشغل «الغيطانى» فى هذه الرواية كثيراً بعلاقة الزمان بالمكان، ففى الرواية مقاطع عديدة تركز على رصد حالات اضطراب الوعى بالزمن وتأثير ذلك على مسار الأحداث وعلى انفعالات الشخصيات وأفكارها، هذا الوعى المضطرب أو المتغير بالزمن ينعكس بالضرورة على إدراك المرء للمكان. يقول «أحمد بن عبدالله» من رحيلى الطويل أيقنت أن العمارات والخطط ليست ما تبدو، لكنها ما تحوى وتخفى أيضا، ماجرى فيها عبر أزمنه مندثرة مولية، طاوية لكل شىء، صغر أو عظم، ليست القاهرة ما تلوح للعابر، أو المقيم الغافل، إنما ما جرى لها وفيها، وعند الإنسان الفرد ربما لا يكتمل المكان إلا برحيله إلى موضع آخر فيرى الأول على البعد» (ص٢٥٧). ويقول «جمال ابن عبدالله» الفناء الذى كان يبدو رحبا نسيما أقطعه جريا قبل أن تحل بى المحنة التى أقعدتنى، هذا الفناء ضاق على مداه، الغرفة الداخلية التى ولدت بها لم تعد تعنى شيئا، أدخلها كثيراً فلا أذكر ذلك، وإذا خطر لى فكأنما يمت إلى شخص آخر، كأننى أطالع تاريخا قديما يخص غيرى، مع غياب أحباب وتلاشى عادات تبدلت الجدران مع أنها لم تهدم وتغيرت الأبواب مع أنها لم تخلع، وتباعدت أو تدانت الغرف مع أنها لم تتحول. لكن.. ثمة ما يستعصى على الرصد. ما لا يمكن أن أعبر عنه بكلمات يؤكد أن المكان ينتقل فى ثباته وإن لزمته، يرحل عنك وترحل عنه وإن أقمت فيه عمرك» (ص٢٤٠ - ٢٤١).

إن المكان رغم ثباته الخارجى يتغير فى داخل الإنسان بسبب مرور الوقت وبسبب خبرات المعاناة والألم، فعندما يختلف الزمن أو يضطرب أولا يكون كما نهوى، عندما لا يكون زماننا ليس كما نهوى ونتمنى يختلف مكاننا ويضطرب ويضيق ويحاصر الوعى ويخنقه أيضًا، ومن ثم يلجأ الإنسان إلى الخيال لإيقاف اضطراب الزمان ولتحريك حدود المكان وتوسيعها، ومن ثم تظهر الأزمنة الدائرية التى تحاول أن تهرب من الفناء وتلامس الخلود، وتظهر جغرافيا الوهم التى تحاول أن تضيف إلى المكان الموجود الضيق أماكن جديدة مليئة بالأخيلة والتهويمات. لكنها أخيلة وتهويمات دائما ما تعود بنا إلى الواقع، بكل ما يشتمل عليه هذا الواقع من جغرافيا وكل ما مر عليه من تاريخ.■

النقد العربى وأزمة الهوية



البنى السردية

عبد الله رضوان

ق... استوقفنى خلال متابعتى لوقائع ندوة «مكناس» التى نظمها اتحاد كتاب المغرب عام ١٩٨٣، استوقفنى البحث الذى قدمه «إلياس خورى» وبخاصة قدرته على التقاط الجوهرى فى الكتابة القصصية القصيرة، مما أثار لدىّ الرغبة فى تتبع تقنيات القص وكيف تمثله قصاصونا الأردنيون، وبخاصة حين يقول:

إن «لغة القصة» هى المشكلة الأكثر إلحاحا فى البناء القصصى بأسره، العلاقة بين السرد والحوار، العلاقة بين التداعى والتعدد الحكائى، اللغات المختلفة فى اللغة الواحدة، هذه هى الإشكالية التى حاولت القصة أن تحلها عبر اللجوء إلى لغتين: واحدة للسرد، وأخرى للحوار... أو عبر اللجوء إلى لغة مبسطة فى الحالتين، أو عبر الإيغال فى لغة مشعرنة تمحو الفواصل بين عناصر النص القصصى المختلفة، كما تمحو الفواصل بين الكاتب والراوى والشخصية الرئيسة».

[دراسات فى القصة القصيرة /ص ٥٤/١٩٨٦]

ومن هنا انبثق موضوع هذه الدراسة بهدف التعرف على تقنيات القص فى التجربة القصصية الأردنية منطلقا من الافتراضات التالية:

- أن القصة نظام.
- أن القصة بنية.
- أن القصة قول لغوى أساسا.
- أن القصة تقنيات حيادية يوظفها القاص لتقديم خطابه - قوله، فتتخلى عن حياديتها وتصبح جزءا من بنية القص.
- أن القصة رؤية للمجتمع وللحياة.

ذلك أن القصة القصيرة، هى جنس أدبى مستقل بذاته عن فنون القول المختلفة، وأنها وإن تشابهت مع الرواية فى كونها تقول حكاية - سردا - حدثا، فإنها تفارقها وتتميز

عنها بجنسها الأدبى الخاص بها، إنها فن، والفن كما يقول بارت:

«لا يعرف الضوضاء بالمعنى الإخبارى للكلمة، إنه نظام نقى وخالص، فليس هناك وحدة ضائعة أبداً».

[التحليل البنيوى للقصة القصيرة ١٩٨٦/٤٤/٤٣]

بل إن قراءة معمقة لنتاج أحد كبار مؤسسى فن القصة القصيرة الحديث وهو تشيخوف، يؤكد أن تشيخوف:

«ينظم قصصه القصيرة اعتمادا على مبنى حكائى مضبوط، وواضح، يعطيه حلا غير متوقع».

[نصوص الشكلانيين الروس/ ١٣١/ ١٩٨٢]

وللوصول إلى تحقيق هذا المبنى الحكائى المضبوط، لابد من استخدام تقنيات القص بعضها، أو معظمها، ذلك:

«أن التقنية هى الوسيلة التى توجد فى متناول المبدع ليكشف عن نواياه الخاصة، أو أنها الوسيلة التى يتوفر عليها للتأثير فى الجمهور».

[نظرية السرد/ ١٩٨٩/٣٨]

وأود هنا أن أؤكد إلى أن هذه التقنيات هى مجرد وسائل يلجأ إليها المبدع لخلق الشكل الفنى الذى يريد، أى أنها بذاتها حيادية لا قيمة اجتماعية ـ سياسية لها، وإنما تجىء قيمتها من كيفية توظيفها لحمل خطاب المبدع، عبر حمل وعى ورؤية الشخصيات التى يخلقها المبدع فى قصصه، كما أن حسن استخدامها، وإتقان التعامل معها هو الذى يجعل من المبدع فناً، ذلك:

«إن الفنى ليس قول كل ما يخطر على البال.. كما أن الفن ليس مجرد تقنيات تحرك زمن القص.. ولا مجرد استعارة هياكل بشرية نفرغ بها خطابنا، ولا مجرد تشكيل حوار بهذا الخطاب، بل الفن أيضا مواقع رؤية لهذه الشخصيات وهو لغاتها المختلفة».

[دراسات فى القصة القصيرة / ١٩٨٦/٤٨]

ولكن، ونظرا لتنوع زوايا الرؤية لدى مبدعى القص، ولتنوع مهارتهم ووعيهم فى توظيف تقنيات القص، ونظرا لأن بنية فنية هى فى النتيجة بنية اجتماعية بشكل أو بآخر، فإن تنوعا واضحا فى أشكال هذه البنية يظل أمراً مفروغًا منه، بل ومطلوباً دائمًا، بحثًا عن خصوصية كل مبدع وعن حرفيته، ووعيه، وخصوصية تجربته، بالتالى بحثًا عن قوله اللغوى وقد تبدين قصاً.

* * *

إن تقنيات القص على تنوعها، بل وتعدد صيغ استخدام كل تقنية منها، فإن محاولة وضع خطاطة رئيسة لأشكالها يبدو أمراً ممكنا، هذه الخطاطة قد تشمل مثلا:

ـ السرد، أشكاله، أزمانه، مستوياته.

ـ الحوار.

ـ الوصف.

ـ التداعى.

ـ المونولوج.

ـ اللغة باعتبارها أداة القص ـ أداة صياغة واستخدام التقنيات القصية المختلفة.

* * *

ولكى أتمكن من متابعة تقنيات القص فى قصصنا الأردنية فى مجال البنى السردية، وهو موضوع هذه الدراسة، كان أمامى أحد طريقين:

* فإما أن أضع التصور النظرى أولا، كما ورد فى تنظيرات النقاد، ومن ثم الانتقال إلى تتبع ذلك ميدانيا فى القص الأردنى، وهذا هو الطريق الأسهل.

* وإما أن أتناول تطبيقيا هذه التقنيات فى تجلياتها المختلفة داخل القصة الأردنية، وصولا إلى التعميمات، وهذا ما يتطلب جهدا أكبر.

ولكنى وحرصًا لدى على تقعيد أساس تنظيرى لفن القصة القصيرة فقد آثرت مزج الطريقين معا، منطلقا من المتابعة التطبيقية مع ربطها بالأساس النظرى للوصول إلى التعميمات.

ولتيسير تحقيق ذلك، وبخاصة وأن لدينا نتاجاً قصصياً ضخماً يتجاوز مائة مجموعة قصصية، فقد آثرت اللجوء إلى تقسيم تاريخى قد يبدو فى ظاهره جائراً، ولكنى رأيته معبراً عن تطور حركة القص فى مجال استخدام تقنيات القص المتعددة، وقد اعتمدت هذا التقسيم التاريخى مع وعيى الكامل بتداخل النصوص القصصية بحيث لا ينجح هذا التقسيم كثيراً فى وضع مفاصل مقنعة فى سياق تطور ـ تجديد القص، والتقسيم هو:

تقنيات القص لدى:

ـ الرواد الأوائل.

ـ الرواد الشباب.

ـ الشباب.

ـ الجيل الجديد.

وسوف يلاحظ الدارس المتعمق اهتماماً زائداً بمراعاة تقنيات القص كما وردت فى المنتج القصصى النسوى الأردنى، وذلك فى محاولة مقصودة وواعية لإبراز هذا المنتج الذى ما زلنا نتعامل معه ـ حتى على المستوى الأدبى ـ باعتباره تابعًا، ولاحقًا للمنتج الذكورى، ولأنه يحمل ـ على الأقل ـ فى أجزاء كبيرة منه رؤية وروحاً مغايرتين للسائد فى القصة الأردنية، وهو الذى يتمثل فى بروز روح نسوية مغايرة، ومشاكلة للسائد اجتماعيا ـ أدبيا، كما وسوف يلاحظ الدارس تداخلا فى التصنيف التاريخى ابتداءً من جيل الشباب، وذلك لبروز هذا التداخل واضحا منذ نهاية السبعينيات.

* * *

تقنيات السرد ـ أشكاله ـ زمنه ـ مستوياته

ـ الرواد الأوائل:

وقد اخترنا لذلك ثلاث مجموعات هى:

ـ **المجموعة القصصية الأردنية الأولى، وهى مجموعة «أغانى الليل» لـ. محمد صبحى أبو غنيمة.**

- مجموعة «غالب هلسا»: «زنوج وبدو وفلاحون».

- مجموعة «أبو مصطفى وقصص أخرى»، أمين فارس ملحس.

وقد يرى البعض أن فى ذلك ظلما لنتاج عدد من الرواد من مثل: محمود سيف الدين الإيرانى، عيسى الناعورى، حسنى فريز، روكس بن زائد العزيزى وغيرهم، فأقول: إن مجموعتى «أبو غنيمة، وهلسا» هما أكثر اقترابا من فن القصة القصيرة من جهة، إنهما تعبران عن رؤية اجتماعية تقدمية، تحمل نبض الشارع الأردنى وهمومه. كما أن مجموعة «أبو مصطفى» تمثل قصصا ذات بنية متماسكة، مما يجعلها أكثر أهمية من مجموعات «الإيرانى» على أهمية «الإيرانى» التاريخية فى تأسيس فن القصة القصيرة فى فلسطين والأردن.

أغانى الليل

لقد جاءت هذه المجموعة مفاجأة حقيقية فى مجال تاريخ تطور القصة الأردنية. ذلك أنها صدرت عام ١٩٢٢، وقد ذيلت بعبارة «مجموعة قصص اجتماعية أخلاقية أدبية»، وبالطبع فإن مايستوقفنا عندها هو الجانب التاريخى لتطور القص، ذلك أن تقنيات القص فى الوطن العربى عموما لم تكن قد أعطت تميزا أو خصوصية. ولكن هذه المجموعة تظل مؤشرا مبكرا جدا على الاهتمام بالقصة القصيرة، ومن قصص هذه المجموعة نختار قصة «ياليل»:

[صوت سمعته أنا ورفاقى إذ خرجنا من المقهى، فاسترعى بنا السمع، ولجأنا إلى الصمت.. وعاد، فكان فى هذه المرة رخيما أكثر منه فى الأولى...

.. كان القمر قد أطل بوجهه الصبوح على الكائنات، وكأنه شهدنى أخالس جواريه النظرات فأحب أن يقتص منى على جرأتى..

.. خلعت ملابسى... وأخذت كعادتى فى كل ليلة قبل النوم أطالع فى بعض الكتب الأدبية والصحف اليومية..

قرأت شيئاً عن ثورة الهند ومصر.

قرأت نتفا من أخبار الصهيونيين...

قرأت حكاية عن مشعوذة..

وكمن وجد بغيته وضالته، أدركت أن الليل الذى يجب أن أناديه وأطلب منه أن ينقشع، وينصرم، هو ليل الجهل، ليل الشقاء الضارب أطنابه فى الشرق.. ذكرت كل خيالاتى وتصوراتى وتململت فى فراشى ثم قلت أنا أيضا بدورى: ياليل].

[أغانى الليل، ١١-١٧، ١٩٩٠]

وكما يتوضح من السياق فإن القاص يستخدم ضمير المتكلم راو، بحيث يماهى البطل مع الكاتب، فى تقديم سرد إخبارى يشير إلى تطور زمنى - حدثى باتجاه واحد نحو خاتمة الموقف - الحكاية.

وإلى جانب السرد الإخبارى، فإن تقنية أخرى تبرز فى السياق، وهى تقنية الوصف، التى بدأ يتراجع استخدامها فى بنية القص، مع بقاء تمثلها فى الرواية، وفى الواقعية منها بخاصة.

وخارج إطار تقنيات السرد، الوصف، والحوار الذى يرد فى مقاطع أخرى فى المجموعة. فإننا لا نكاد نعثر على أية تقنية أخرى، بل إن تقنية السارد الذى يعتمد ضمير المتكلم المتماهى مع المؤلف فى تقديم الحكاية البسيطة المباشرة فى مسارها، هذه التقنية هى السائدة هنا مع استخدام لغة واصفة تضج بالتشبيهات والترادفات، ولكن تميز القاص تمثل فى انفتاحه المبكر على الهم العام، الهم العربى فى حينه، مع محاولة لإبراز السلبيات الواجب تجاوزها، أى أن القص هنا يحتفظ برسالة تربوية مباشرة، ومن هنا لا عجب من وجود التذييل السابق بأنها «مجموعة قصص اجتماعية أخلاقية أدبية».

وهنا، ومادمنا أمام حالة تماهٍ بين المؤلف والشخصية، فإننا نشير إلى أن مثل هذا النمط السردى يعوق إمكانية تطور القص، ويترك القص فى زاوية رؤية وحيدة، مما يقلل من إمكانية بناء عمل قصصى متقن، وهذه قضية سبق أن وعيها دستويفسكى، إذ أورد «تودوروف» على لسان دستويفسكى أنه:

«لاينبغى للفنان الحقيقى أن يضع نفسه، مهما كلف الأمر، بمساواة الشخصية المقدمة، مكتفياً بحقيقتها الواقعية وحدها بالنسبة إليه».

[نقد النقد/٨١/١٩٨٦].

ذلك أن بقاء القاص محركاً لشخصياته وأبطاله، محافظاً على مسافة بينه وبين أبطاله يتيح له إمكانية إدارة وتشكيل البنية القصصية بشكل أكثر إتقاناً، وهذه قضية سنناقشها عند الحديث عن تقنية «ضمير المتكلم» السارد.

مسألة أخرى تبرز فى تقنية الوصف التى يستخدمها الرواد فى قصصهم، متعلقة بأن الوصف:

«يتناول تمثيل الأشياء الساكنة».

[بناء الرواية، ١١٢، ١٩٨٥].

مما يقلل من جمالية النص القصصى القصير، الذى يظل بحاجة إلى التحفيز والحركة ليستمر بعيداً عن جمود الوصف.

زنوج وبدو وفلاحون:

لقد استطاع «غالب هلسا» أن ينقل القصة القصيرة الأردنية إلى مواقع أكثر تقدماً، مستوعباً تقنيات القص، ومضيفاً إليها أبعاداً جديدة. مع بروز ظاهرة الراوى المطلع على كل شىء، إنه السارد الموضوعى كما يقول توماشفسكى:

«ففى نظام السرد الموضوعى، يكون الكاتب مطلعًا على كل شىء، حتى الأفكار السرية للأبطال».

[نصوص الشكلانيين الروس، ١٨٩، ١٩٨٢].

ففى قصة «جان باجوت جلوب» نقرأ:

«جاء الضابط البريطانى عند منتصف الليل، لم يتجه إلى الخيام ولكنه نام مع الرعيان، فى الصباح زار الشيخ، وجلس فى

الجزء المخصص للرجال من الخيمة، فى صدر المكان، متكئًا بكوعه على المسند المغطى بالسجاد. والشيخ يجلس بجواره ضئيلا وقذراً.

همس رجل إلى آخر يجلس إلى جواره: سياسى ملعون الوالدين.

تدعوه صاحبة الدور: «هنا». ويصبح الشيخ فى المنام شرسًا، يداه كمخلبين تخرمشان، ولهاثه ثقيل كالحشرجة، والرجال من وراء الستار يدادونه مقهقهين: على هونك يا لاقى الخير، على هونك على العجوز.. يتوتر جسد الشيخ فجأة، ويذخر كأنه حصان، ثم يرفس المرأة بقسوة وينصرف، والمرأة مخزية مهانة، تتوجع وتئن».

[زنوج وبدو وفلاحون، ٥-٢٢، ١٩٨٠].

ويتضح من السياق هنا أن بنية السرد تتخذ شكل السارد العالم بكل شىء، أو كما يقول «ستانزل»:

«سارد شخصى يعبّر عن وجوده من خلال التداخلات والتعليقات، السارد هو الوسيط الذى ينقل الحكاية».

[نظرية السرد، ٢٥-٢٦، ١٩٨٩]

فالسارد الراوى هنا، يعرف مجمل الوقائع، مجمل الهموم الصغيرة، يقول الشخصيات، يتحدث عنها بالنيابة، محيط بكل التفاصيل، يعرف حتى أدق الهموم، وتفاصيل حياة شخصياته.

وكما لاحظنا فى السياق، فإن براعة «غالب هلسا» قد تجلت فى تقديم صيغة متطورة من السرد المرتبط بحركة الواقع الاجتماعى - السياسى المعيش، حيث يبرز نبض الواقع، محملا بهموم الإنسان المعبر عنه - العشائر الأردنية فى النص - مع غنى مميز فى التفاصيل، التفاصيل الموضوعية وقد ضمنت فنيًا لتقديم سرد غنى بالمعرفة. واضح الرؤية والموقف. وهذه إحدى أهم خصيصات القص الواقعى الذى يقدم خطابه، قوله القصصى من خلال نص قصصى له بنيته الخاصة به. وهذا ما يضعنا فى صميم التجربة القصصية الأردنية وقد تبلورت ونمت بنية قصصية متفوقة ذات حضور.

أبومصطفى وقصص أخرى:

وقصص هذه المجموعة قد كتبت فى معظمها فى فترة الخمسينيات، ولعل ما يميزها سردياً هو بروز صيغتين سرديتين، إذ نلتقى فيها بالشكلين التاليين:

- السارد صاحب المعرفة الكلية.

- السارد الذى يشكل إحدى شخصيات الحكاية.

مع بروز لصيغة ضمير المتكلم فى تقديم السرد. وفى هذا السياق نشير إلى الأنماط النظرية التى حددها «نورمان فريدمان»، فى دراسته لأنماط السرد التى تبرز فى صيغ تقديم الحكاية، من وجهة نظر الراوى - السارد، هذه الأنماط هى:

١ - **المعرفة الكلية للكاتب**: ويبرز فى هذا تدخلات الكاتب التى يمكن أن تكون ذات علاقة مع الحكاية.

٢ - **المعرفة الكلية المحايدة**: وهنا يتدخل الكاتب مباشرة و يتحدث بشكل لا شخصى وبضمير الغائب.

٣ - **الأنا كشاهد**: وهنا يبرز دور ضمير المتكلم حيث يختلف السارد عن الشخصية.

٤ - **الأنا كمشارك**: وهنا يبرزدور ضمير المتكلم حيث يتساوى السارد والشخصية الرئيسة.

٥ - **المعرفة الكلية متعددة الزاويا**: والحكاية هنا تقدم مباشرة كما تعاش من طرف الشخصيات، وتختلف هذه عن النمط الثانى، أن الكاتب هنا يقدم الأفكار والرؤى والمشاعر كما تتكون بالتدريج، وليس تلخيصا أو تحليلا لها كما ورد فى النمط الثانى.

٦ - **المعرفة الكلية أحادية الزاوية**: ويقتصر الكاتب هنا على وعى شخصية واحدة.

٧ - **الصيغة الدرامية. المسرحية**: وهنا لا تعرض إلا أفعال وأقوال الشخصيات وليس مشاعرها.

٨ - **الكاميرا**: نقل قطعة من الحياة كما حدثت دون انتقاء أو تنظيم.

[نظرية السرد، ١٤، ١٩٨٩]

فإذا عدنا إلى مجموعة «أبو مصطفى» فإننا نجد التالى:

«.. ونهض إبراهيم من فوره متوجهًا إلى الزقاق وفى ذهنه ألف سؤال محير عن سر المعركة... وما إن وصل إبراهيم إلى جثمان الشهيد.. وارتسمت على وجهه...»

[قصة أبو مصطفى ٩-١٧]

وهنا يبرز السارد الموضوعى كما قال «توماشفسكى»، العالم بكل شىء، أو النمط الثانى فى تصنيف «فريدمان»، حيث المعرفة الكلية المحايدة. فالتحدث بضمير الغائب، مع معرفة بمجمل التفاصيل. هذا الوضع ما يلبث أن يتغير فى قصة «فئران وعجين»:

«أمسك أبى بيدى الصغيرة، واقتادنى إلى مسجد صغير فى حى من أحياء المدينة.. وكنت أثناء ذلك كله أصيح مع الصائحين.. وأحسست بقلبى يغوص..»

[فئران وعجين، ١٢٣-١٣٤]

وكما يلاحظ فإن السارد هنا قد تساوى مع الشخصية من خلال استخدام ضمير المتكلم السارد، وهذا هو النمط الرابع فى أنماط «فريدمان»، والذى يسمى «بالأنا المشارك»، على أن استخدام ضمير المتكلم فى السرد يثير عدداً من القضايا المتعلقة بفن القص عموما، وفى هذا السياق نشير إلى التالى:

«إن الشكل الروائى الوحيد الذى يستطيع الراوى فيه أن يشير إلى أحداث لاحقة، هو شكل الترجمة الذاتية، أو القصص المكتوب بضمير المتكلم، حيث إن الراوى يحكى قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع، قبل وبعد، لحظة بداية القص».

[بناء الرواية، ٦١، ١٩٨٥]

وهنا يتوضح مسألة الزمن فى القص، حيث يساعد ضمير المتكلم على توجه هذا الزمن نحو الأمام، باتجاه الأحداث القادمة، وهذا مالا يتيحه ضمير الغائب، حيث الماضى هو مملكته الفضلى. أما فيما يتعلق بالقيمة فإن «رولان بارت» يرى:

«إن ضمير المتكلم.. هو عادة شاهد.. وهو لأنه أقل التباسا، فإنه يكون بسبب ذلك أقل روائية، هو إذن الحل الأكثر مباشرة عندما تظل الحكاية دون المواضعة».

[درجة الصفر للكتابة، ٥٢-٥٣]

والمواضعة المقصودة هنا هى المواضعة الروائية النموذجية، بمعنى أن ضمير المتكلم يحدّ من إمكانية تطور القص، ويبقيه، وبخاصة فى حالة التماهى بين المؤلف - السارد، قريبا من الذاتية، المؤلف بأحاسيسه، ووجهات نظره، ولعل أوضح معالجة فى هذا السياق هى معالجة الناقد السورى **محمد كامل الخطيب** الذى يرى:

«إن صوغ القصة عبر ضمير المتكلم يكون.. غالبا معادلا لإسقاط الذات على الموضوع، أى النظر إلى الموضوع، ليس كما هو وإنما من وجهة نظر الذات فقط، وإذا كان لذلك محاذيره، فيمكن أن يكون له فائدة واحدة، وهى أن تقديم العالم الموضوعى من وجهة نظر الذات، يفتح الباب واسعا أمام المخيلة لتقدم العالم كما تراه، إن ذلك يفسح المجال لولادة اللغة الشاعرية الذاتية التى ترى فى العصفور طفلا مذبوح العنق».

[السهم والدائرة، ٨٣، ١٩٧٩]

ومن هنا يمكن أن نفهم دعوة **دستويفسكى** المؤلفين لأن يتركوا دائما مسافة بينهم وبين شخصياتهم، ففى نظام أو نمط السرد الذاتى فإننا وكما يقول **توماشفسكى**: «نتتبع الحكى من خلال عينى الراوى».

[نصوص الشكلانيين الروس، ١٨٩، ١٩٨٢]

فإذا تماهى الراوى مع المؤلف فإن زاوية الرؤية تضيق، ويعم الذاتى ويسيطر على مجمل القص مما يعوق إمكانية الفهم الموضوعى للأشياء وللعالم.

إن أهمية تجربة «**أمين فارس ملحس**» فى مجال البنية السردية، هو قدرته على التعامل مع أكثر من صيغة سردية، مما يعنى أن القصة القصيرة الأردنية قد خطت خطوات بنية فى اتجاه تطورها القصى.

على أن مجمل الملاحظة حول البنى السردية التى استخدمها الرواد تشير إلى وجود مستوى واحد للسرد فقط، فزمن السرد لدى الرواد هو زمن أحادى مباشر ومكشوف، إذ لا تداخل ولا تعدد لا فى مستويات السرد، ولا فى أزمانه، فالسارد - الراوى هو الذى يمسك مجمل تطور العمل لتقديم قصة بسيطة غير معقدة البنية.

الرواد الشباب - «مقهى الباشورة» نموذجا

للرواد فى القصة الأردنية - **الإيرانى، وملحس، والناعورى، وفريز، والعزيزى، والعامرى، وعبد الحليم عباس**، وغيرهم .. الفضل الكبير فى تعميق تجربة القصة الأردنية ضمن الاتجاه الواقعى، وهذا ما يتفق مع التطور الطبيعى للمجتمع، سياسيا، اجتماعيا، اقتصاديا، ليس ضمن نظرة العكس الميكانيكية فى العلاقة بين الأدب والواقع، ولكن ضمن نظرة الفهم الموضوعى للتطور الإنسانى، كما تمثل فى وعى روادنا، وفهمهم لفن القول فى مجال القصة القصيرة بخاصة.

إن نظرة على المنتج القصصى الذى أعطاه لنا رواد القصة القصيرة الأردنية من زاوية البنى السردية يؤكد عددا من النتائج منها:

*بساطة البنى السردية وانتظامها فى مستوى سردى واحد، ذلك أن زمن السرد لدى الرواد هو زمن أحادى، مباشر ومكشوف معًا، فلا تداخل فى أزمنة السرد، ولا تعدد فى مستوياته فالسارد - الرواى، هو المتحكم سرديا بمجمل العمل القصصى.

* التعامل مع لغة السرد باعتبارها وسيطا ناقلا للحدث، أى أن اللغة باعتبارها ذاتها أداة جمالية وليس فقط واسطة للقول لم تكن قد برزت فى نتاج الرواد، هذه الظاهرة التى لن تلبث أن تبرز فى قصص **جمال أبو حمدان**، ثم ما تلبث أن تتعمم لدى عدد كبير من قصاصينا.

ولكن المدقق فى نتاجات روادنا الشباب القصصية، يلمح أثر الرواد واضحا، سواء فى تأكيد التوجه الواقعى فى القص، أو فى تأكيد بساطة البناء القصصى، ومباشرته، ذلك أن الدور الذى مارسه الرواد على الجيل التالى، إراديا أو غير إرادى، أعطانا جيلا جديداً واقعى التوجه فى مجال القصة القصيرة، حافظ هؤلاء - الرواد الشباب - على الخط العام فى توجه القصة الأردنية، وجهدوا فى تعميق هذا الفن وتطويره باتجاه قصة قصيرة ذات بنية متماسكة، يمكن أن نسميها فنيا بالقصة القصيرة، بمفهومها الحديث، ولعل مجموعة «مقهى الباشورة» للقاص **خليل السواحرى** تمثل الحالة الأنموذجية لهذا الجيل الذى ضم عددا كبيرا وفاعلا فى تطور القص نذكر منهم للتمثيل فقط: **خليل السواحرى، نمر سرحان، محمود شقير، فخرى قعوار، يحيى يخلف. ماجد أبو** شرار، وغيرهم...

فإذا انتقلنا للتعرف على البنى السردية فى مجموعة «مقهى الباشورة» فإننا يمكننا أن نقول إنه وباستثناء قصة «المتفرجون» فإن بنية السرد فى بقية القصص تبقى واحدة، وهى المتمثلة بالرواى صاحب المعرفة الكلية، حيث يتم السرد باستخدام ضمير الغائب، ويقدم لنا الراوى بشكل لا شخصى الأحداث والشخصيات، أى أن الراوى السائد فى مجموعة «مقهى الباشورة»، وضمن تصنيف «**تودوروف**» لنموذج الراوى :

هو «الراوى الذى هو مجرد شاهد، هو راو ينقل الأحداث، ويحكى عن الشخصيات»، وليس النموذج الثانى عند **تودوروف** وهو «الذى يختفى خلف الشخصيات، بحيث تتقدم الأحداث كمشهد

يجرى أمام أعيننا، وبحيث تنطق الشخصيات بلسانها.

[دراسات فى القصة العربية، ٣٠، ١٩٨٦]

ذلك أن هذا النموذج الثانى، هو الأكثر تعقيدا، ويتطلب وعيا ودراية أكبر بتقنيات القص وبتعدد أنماط السرد.

وفى مجال التحدث عن النمط السائد فى مجموعة «مقهى الباشورة» نشير إلى النماذج التالية:

أ ـ «كان عطا أبو جلدة يجر خطواته بفتور متعب وهو يتسلق الطريق الترابية»، ص٧.

ـ وتذكر بمرارة تلك الاتهامات الأليمة التى طالما رماه بها على الخباص، ص٨.

وحين بدأ اليهود يسلمون الهويات لأهالى القدس....، ص١٠.

ـ ومنذ ذلك الحين ومحمد الأزعر وعلى الفار يحاولان التقرب من سالم الزرزور، ص٢٠.

ـ قال المختار...

ـ قال المعلم أبو بلطة....، ص٢١.

هكذا فإن الراوى يقوم بالمهمة كاملة، الحديث عن الشخصيات، تقويلها، وصف المشهد، إدارة الحدث وتطويره، فهو عالم بخفايا الأمور.

والضمير المستخدم فى مجمل هذه الحالات، هو ضمير الغائب هو، فالراوى يقص، يروى بالنيابة، هذا الراوى الذى تصفه «سيزا قاسم» قائلة:

«المنظور الأول، أو «الرؤية من الوراء» يتمثل فى القص الكلاسيكى ويقوم على مفهوم الراوى العالم بكل شيء، المحيط علما بالظاهر والباطن، والذى يقدم مادته دون إشارة إلى مصدر معلوماته».

[بناء الرواية، ١٨١، ١٩٨٥]

ومادمنا نتحدث هنا عن استخدام ضمير الغائب فى تقديم السرد، فإن لهذا الضمير خصوصية يمتاز بها، يحددها لنا «رولان بارت» ضمن التالى:

«إن استعمال ضمير الغائب الروائى يرهن مفهومين متعارضين للأخلاق، فما دام ضمير الغائب للرواية يمثل مواضعة لم تناقش... فإن ضمير الغائب هو علامة على ميثاق واضح بين الكاتب والمجتمع، إلا أنه أيضا، بالنسبة للكاتب، الوسيلة الأولى للاستيلاء على القارئ بالطريقة التى يريدها، ضمير الغائب إذن، أكثر من تجربة أدبية، هو فعل بشرى يربط الإبداع بالتاريخ أو بالوجود».

[درجة الصفر للكتابة، ٥٣، ١٩٨١]

ولهذا بالطبع علاقة بطبيعة المعرفة الكلية التى يمتلكها الراوى حين يقدم السرد بضمير الغائب، مما يخلق حالة إيهامية لدى المتلقى بأن الحقيقة قادمة، وأن هذا الراوى هو المالك لكل شيء. من هنا يرى «بارت»:

«أن ضمير المتكلم فى الرواية هو عادة شاهد، وضمير الغائب هو الفاعل، لماذا؟ لأن «هو» مواضعة نموذجية فى الرواية... وبدون ضمير الغائب يكون هنالك عجز عن الوصول إلى الرواية... (إنه) يقدم لمستهلكيه الاطمئنان إلى خرافة قابلة للتصديق مع أنها مقدمة دائما وكأنها مزيفة».

[درجة الصفر للكتابة، ٥٢، ١٩٨١]

وهكذا يستند السارد التقليدى إلى ضمير الغائب ليوهم متلقيه بأنه يقدم له الحقيقة، بالتالى المساعدة على ربط أواصر علاقة وطيدة بين النص، وبين متلقيه.

ب ـ النمط السردى الثانى فى مجموعة «مقهى الباشورة»، نجده فى قصة «المتفرجون»:

ـ حينما تمكنت من العثور على عمل بعد الاحتلال بشهور..

ـ حاولت جهدى أن أسكن فى وادى الجوز..

ـ كنت أتوقع أن يقول الرجل أى شيء... (ص٩١ـ١٠٥).

وهنا يبدو النمط الرابع من أنماط «فريدمان» السردية السابقة الذكر، وهو «الأنا المشارك» الذى يتساوى فيه السارد والشخصية، حيث نستقبل العالم القصصى من خلال وعى الشخصية ـ السارد ورغبته.

أى أننا يمكن أن نقول إن البنى السردية فى مجموعة «مقهى الباشورة» مازالت هى البنى السردية البسيطة نفسها التى وجدناها عند جيل الرواد، مع وعى الرواد الشباب بأهمية الاهتمام بالبنى السردية، بل وبمجمل تقنيات القص، هذا الوعى دفع البعض إلى البدء بالتجديد، وهو ما نلمسه مبكرا فى ثلاث مجموعات قصصية هى:

ـ العبور بدون جدوى.

ـ ثلاثة أصوات.

ـ أحزان كثيرة وثلاثة غزلان.

العبور بدون جدوى:

ففى «العبور بدون جدوى» المجموعة الأولى للقاص والروائى والدارس **فايز محمود**، نلمس مزيداً من التوجه نحو استخدام ضمير المتكلم فى تقديم السرد القصصى، مع بقاء نمط الراوى العارف بكل التفاصيل قائمًا، ولكن برز لدى «**فايز محمود**» بنية سردية جديدة نسبيا متمثلة فى «التقطيع» داخل بنية القص، ذلك أن قصته «الغد المستحيل» مقسمة إلى عشرة مقاطع، صحيح أن القاص قد حاول إعطاء مبرر للتقطيع من خلال إجراء تغيير فى المكان، وآخر فى الزمان. ولكن مجمل فعل التقطيع ـ تقنية جديدة فى القصة ـ لم يأت مبرراً، إذ جاء خاضعًا لرغبة خارجة على النص، بمعنى أن تطور الأحداث، وتطور الشخصية الرئيسة فى مواقفها بقى يسير فى خط أحادى، أى أن التقطيع فى البنية السردية بدا

أمراً غير مبرر، ولكنه يظل مؤشراً على استجابة «فايز محمود» المبكرة لضرورات التجديد فى القول القصصى. وهذا ما نجح فايز محمود فى تحقيقه فى عطائه السردى اللاحق.

ثلاثة أصوات:

حملت هذه المجموعة معها صوتاً قصصياً جديداً هو «بدر عبد الحق». والذى يمثل عطاؤه فى القصص الخمس التى ضمتها هذه المجموعة المشتركة، أقول يمثل عطاؤه فيها مؤشراً واضحاً على تطور تقنية القص الأردنية، هذا التطور الذى لم يعد متعلقا بتجديد البنى السردية فقط، وإنما أصبح متعلقا بمجمل قول القصص، بمجمل الخطاب، المبنى، الشخصيات، ذلك أن الصورة الواقعية المنعكسة عن الوقائع اليومية للحياة لم تعد موجودة بصورتها البسيطة والمباشرة، كما أن مجتمع المدينة بدأ يفرض خصوصيته وحضوره، وأصبح التمركز حول الذات وهمومها أمراً رئيساً فى مجمل الخطاب القصصى. لنلقى نظرة على بدايات قصص بدر الخمس:

* عز الظهر، بطن المدينة يمور بآلاف الأشياء... أقف أنا فى المنتصف تماما، ص٤٧.

* أعبر بوابة البيت باتجاه الشارع قبل الموعد.. ص٥١.

* لأننى عندما قرأت الإعلان عنها كنت طفلا فى الثالثة.. ص٥٥.

* فمى واسع، يبدأ طرفه عند أحد الأذنين.. ص٥٧.

* الرابعة والعشرون، سن العمر الشاب.. ماذا تريد.. تكبت كل رغباتك، تفكر.. ص٦١.

وكما نلاحظ فإن ضمير المتكلم هو البطل الرئيس، وحتى فى القصة الخامسة التى اعتمدت ضمير المخاطب، فإننا نكتشف فى السياق أن هذا المخاطب ليس سوى الراوى ذاته، وقد تلبس بالكاتب، أو الأصح الكاتب وقد تلبس دور الراوى.. هذا تحول فى توجهات القص، وهذا البدء بالنظر إلى العالم من زاوية الذات سيكون هو الظاهرة الأكثر بروزاً فى تقنية السرد لدى الجيل التالى. ويشير كذلك إلى ولادة قصة قصيرة ذات نمط جديد، بعيدا عن القصة الواقعية التى ظلت قائمة مع تحديثات فى بناها السردية، فى لغتها فى عالمها الفنى، لدى كل من **فخرى قعوار، سالم النحاس، إبراهيم العبسى، أحمد عودة، يوسف ضمرة، هاشم غرايبه**، وغيرهم.. على أن مجموعة قصصية ظلت - على قدم صدورها - متفوقة فى بنيتها، لغتها، توظيف التاريخ معاصراً فيها. وهى مجموعة «**جمال أبو حمدان**» الموسومة باسم «أحزان كثيرة وثلاثة غزلان». والتى تستحق وقفة خاصة بها.

«أحزان كثيرة وثلاثة غزلان»:

تمثل هذه المجموعة القصصية مفصلا بارزاً فى سياق تطور القصة القصيرة الأردنية، بل إن لغتها السردية بخاصة، ظلت ومازالت، أنموذجا متفوقا للغة القص الحديث، من حيث الميل إلى استخدام اللغة «المشعرنة، كما أسماها «**إلياس خورى**» فى معرض حديثه عن القصة القصيرة العربية، (دراسات فى القصة القصيرة، ١٩٨٦)، ولو قمنا بإجراء دراسة للبنى السردية داخل قصص المجموعة المكونة من ثلاث عشرة قصة، فإننا نجدها ضمن الترتيب التالى:

- «على مدى الصحراء الواسع كان الرجل يمد ظلا، كانت الشمس وراء ظهره، وكان الظل يمتد دقيقا دونما تشكل كحد نصل على الرمال».

[أحزان كثيرة، ص٥]

- اكتشف **قيس بن الملوح** فى إحدى ولاداته المتكررة عبر الزمن، أن الصحراء - صحراءه - قد أنبتت مدنا كثيرة، وقبل أن يطفو فوق ذهوله، انحنى إلى الأرض».

[من هنا طريق قيس، ص٢٥]

- «فى الصباح، سأل طفل أمه:

- ما هو الأخطبوط؟

- قالت الأم:

- إنه الأخطبوط، ولم تستطع أن تفسر فابتسمت.

كان الطفل قد استيقظ لتوه، ولاحظت الأم أن ظلا للذعر يملأ حدقتيه».

[الحلم، ص٣٥]

- «كنت أريد أن أقول: (أختكم قد نمت فى الحديقة).

إلا أن الفتاة الكبرى، أكملت دون أن تمهلنى (كان الجميع على مائدة العشاء).

- لاحقتها: كانت ملونة...

... اضطربت الفتاة وحدقت فيه لبرهة.. ضحك الصبى».

[القصة، ص٣٩، ٤٠]

- قالت له: انظر كم هى جميلة»، قبل أن يرفع رأسه أكملت: «أعلى انتشار الأشعة عليها».

[الغيمة، ص٤٢]

- لا يدخل المرء فندقًا ببيتين من الشعر، فكان على أن أسقطهما من رأسى، لأحادث الرجل».

[السرير، ص٤٧]

- قالت فتاة المبغى: «إننى لا أريده»... كان يراقب تحرك الشفاه، ولم يفهم من الكلمات شيئاً».

[اللون، ص٥١]

- كنت أنتظر واحدة لا تأتى، سميتها تلك التى لن تأتى، كنا افترقنا فى الصباح...».

[الانتظار، ص٥٥]

- فاجأ فراس الصابى حدث أذهله ثم أشجاه، كان فراس الصابى موحشا.. وعلى امتداد زمن طويل...».

[فراس الصابى، ص٥٩]

- «فحين أحس أبو ذر الغفارى بدنو الأجل، خرج إلى الناس. وكان أهل المدينة هائمين فى أزقتها».

[أبو ذر الغفارى، ص٦٥]

- «ولماذا كانت الليلة الثانية بعد الألف، وفيها الليلة التالية والأخيرة، رأت زرقاء اليمامة فيما يراه النائم أن جحافل الأعداء عند أبواب المدينة».

[زرقاء اليمامة، ص٦٩]

- «هتف جمع من منطفئى النظرات الذين كانوا حول فوهة حفرة الأسود: (سبارتاكوس)».

[سبارتاكوس، ص٧١]

- رويت لأبى، نقلا عن كتاب «مروج الذهب».. ثم اقتربت من أبى، صحت بصوت ملتاع: يا أبى، هأنا، فاعزف أشجانك».

[الطوفان، ص٧٥]

وكما يتضح من السياق فلو عمدنا إلى التعرف على أشكال البنى السردية فى هذه المجموعة فإننا سنجدها ضمن التالى:

* اعتماد نمط «المعرفة الكلية للكاتب» فى اثنتين من قصص المجموعة وهما: أحزان كثيرة، من هنا طريق قيس.

* اعتماد نمط «المعرفة الكلية المحايدة» فى ست قصص وهى: الحلم، اللون، فراس الصابى، أبو ذر الغفارى، زرقاء اليمامة، سبارتاكوس.

* اعتماد نمط «الأنا كشاهد» فى قصة واحدة من قصص المجموعة هى: القصة.

* اعتماد نمط «الأنا كمشارك» فى أربع قصص هى: الغيمة، السرير، الانتظار، الطوفان».

وواضح هنا اعتماد القاص أساسًا على تقنية السرد المسماة «بالمعرفة الكلية المحايدة»، حيث ضمير الغائب هو الذى يتولى عملية السرد، وهذا ما يتيح إمكانية تقديم قصة تخلق حالة من الإيهام الحكائى بإمكانية صدق الوقائع، فالروى مضطلع على كل شيء يحرك الشخوص، يقوّلهم.

أما النمط الثانى المتكرر فهو نمط «الأنا المشارك»، حيث ضمير المتكلم الذى يتساوى فيه السارد مع الشخصية، مما يتيح حالة من التماهى بين السارد والمؤلف، وبالتالى يغرق المبنى الحكائى بالبعد الذاتى، متعمدا لغة شعرية فى الغالب، ولعل قصة «الطوفان» هى التجلى الأكثر بروزاً فى هذا النوع من القصص.

على أن ما يستوقفنا هو استخدام تقنيتين سرديتين نادرتين، بل وجديدتين فى أنماط الاستخدام السردى فى قصتنا الأردنية، وهما تقنية «المعرفة الكلية للكاتب، والتى إن بدت متشابهة فى استخدامها ضمير الغائب، وفى معرفة الراوى الكلية بالأحداث والشخصيات وفى الإنابة عنها، وتقويلها، كما تجيء فى نمط «المعرفة الكلية المحايدة»، ولكنها تختلف فى بروز «تدخلات الكاتب التى يمكن أن تكون ذات علاقة، أو غير ذات علاقة مع الحكاية».

[نظرية السرد، ١٤، ١٩٨٩]

فالكاتب، وخلال تطور السرد ما يلبث أن يتدخل، بقصد تركيز الضوء على مسار معين لا علاقة له بالتطور المباشر للحدث، وقد يفرضه على السارد، وقد برز هذا فى طرح أحداث جزئية داخل المنظور السردى فى قصة «أحزان كثيرة»، وبخاصة عند الحديث عن الفتاة التى تشبه «رقشا عربيا»، وعند إدخال موضوع والد البطل وخصوصيته.

أما التقنية الثانية فهى تقنية «الأنا كشاهد» والتى حددها «نورمان فريدمان» ببروز ضمير المتكلم فيها، مع اختلاف السارد عن الشخصية.

[نظرية السرد ١٤، ١٩٨٩]

وهذا ما لاحظناه فى قصة «القصة»، حيث يتقدم السرد ضمن ضمير المتكلم، ثم لنكتشف دخول شخصيات جديدة تتولى تقديم الأحداث، ويظل السارد - ضمير المتكلم ضابطا للإيقاع العام داخل القصة، وهذه حالة نادرة لتعقد إمكانية تحققها، حيث إن السارد هنا يقوم بدور شبه حيادى، ويسمح للأحداث أن تتقدم إلى البؤرة من خلاله، وعن طريق شخصيته أو شخصيات أخرى غيره.

أى أننا، وخلال تشريحنا لمجموعة «جمال أبو حمدان» - «أحزان كثيرة وثلاثة غزلان»، نلتقى ولأول مرة، بأربعة أنماط سردية تتوزعها المجموعة، مما يشير إلى تطور جديد فى بنية السرد خلال تطور القص الأردنى، وهذا ما يؤكد عمليا خصوصية هذه المجموعة، كما يبرر اعتبارها مفصلا مهماً فى مجال تطور القص الأردنى. بحيث نجد هذه المجموعة الصادرة عام ١٩٧٠، متفوقة على مجموعات قصصية كثيرة نشرت بعدها بسنوات طويلة. وبخاصة، أن هذا التميز فى هذه المجموعة لم يتقصر على تعقد وتعدد البنى السردية فيها، وإنما جاء فى مجالات أخرى منها:

- استخدام اللغة الشعرية وتخديمها فنيا داخل النص.

- بناء قصة تاريخية ذات بعد معاصر.

- تقديم نمط قصصى جديد هو القصة القصيرة جداً وبخاصة فى قصتى الغيمة، القصة.

- إبراز توجه تجريدى لم يسبق التعرف عليه فى القصة الأردنية وبخاصة فى قصة «الطوفان».

***

بين جيل الرواد الشباب، وجيل السبعينيات، يقف خمسة من قصاصينا المجددين، ويستحق كل منهم وقفة خاصة عند قصة من نتاجه، وهم بدءوا كتابة القصة مبكرين، على أن نشر نتاجهم القصصى التجريبى، جاء متأخراً، أو لنقل إنه جاءنا متأخراً، هؤلاء الخمسة هم:

* سالم النحاس.

* محمود شقير.

* عدى مدانات.

* فخرى قعوار.

* على حسين خلف.

وقد قدم كل منهم بلى قصصية زاخرة بالتجريب والتنوع مع حفاظ هذه البلى على رؤية واقعية تغلف مجمل النص، مهما تعقدت أدواته، وبنيته، ومهما بدا تجريبيا فى ظاهره، ونتوقف لكل واحد منهم عند قصة من قصصه:

* سالم النحاس: فى «وأنت يا مادبا» حيث البنية السردية التى تعتمد السؤال عماداً لها كما فى «دائرة الأفق».

* عدى مدانات فى مجموعة «صباح الخير أيتها الجارة» واعتماده أسلوب عين الكاميرا فى تقديم البناء السردى.

* على حسين خلف فى مجموعة «مدن وغريب واحد» حيث البنية السردية الأكثر تعقيداً، والأشد كثافة فى ثمانية عشر مقطعاً.

* فخرى قعوار فى «لماذا بكت سوزى كثيراً»، حيث التجديد فى أشكال البنية السردية كما فى قصة «المكوك».

* محمود شقير فى مجموعة «طقوس للمرأة الشقية».

وفيما يلى وقفة عند قصة مميزة لكل واحد منهم:

سالم النحاس و «دائرة الأفق»:

تستوقفنا البنية السردية فى هذه القصة، لغرابة هذه البنية من جهة، ولتفردها فى مجمل القص الأردنى من جهة أخرى، فهى ببساطة غير خاضعة لترتيب الأنماط السردية الإسكولائية المعروفة كما وردت فى تصنيف «نورمان فريدمان» السابق الذكر.

مدخل السرد صنف ضمن «المعرفة الكلية المحايدة». حيث ضمير الغائب يتولى عملية السرد، ولا نلحظ تدخل الكاتب المباشر، فالحدث - السرد - يتم بشكل لا شخصى وبضمير الغائب:

«دخل الأستاذ سامى يحمل الكرة الأرضية زرقاء مخضرة، تتعلق مائلة على محورها كأنها تكاد تقع».

[دائرة الأفق، ص٩]

ثم، وبدون أى كسر لانتظام السرد وتناغمه تبرز صيغة استفسارية تدخل على البنية السردية:

«هل رفع يوسف إصبعه؟

لا، كان صدره يحز بحافة المقعد ويحمل بين راحتيه عينيه تطوفان عبر النافذة، بيد أن الأمر ليس فى غاية البساطة.

هل كان أول من غادر غرفة الصف كعادته؟

لا. كان آخر من غادرها.

لماذا»

[دائرة الأفق، ص٩، ١٠]

وهكذا تتداح الأسئلة متوالية تتخللها إجابات تجىء فى معظمها بشكل مغاير للمتوقع، وبالتالى فتح آفاق جديدة للسرد - للحدث، مع إبراز لخصوصية شخصية «يوسف» بطل القصة.

ولعل قيمة النص تشكل المبرر الفنى للميل إلى هذا النمط السردى، وذلك لاعتمادها أساسًا صيغة «حصة مدرسية» حول الكرة الأرضية - الأفق، بحيث جاءت الصيغة الاستفسارية عن الحركة الشخصية وعن تطور الحدث منسجماً مع مجمل النص.

وقد يظن بعضهم مخطئًا أن هذا النمط السردى هو نمط حوارى يعتمد السؤال والجواب.. ذلك أن خارج السياق يوحى بذلك، ولكن دراسة البنية السردية لا تبرز وجود شخصيتين متحاورتين، كما أن «المونولوج» هنا غير موجود.

إن ما نلتقيه هنا هما ساردان محايدان، كل منهما يمتلك «معرفة كلية محايدة»، وهما يتناوبان فعل السرد، فالسائل فى النص يعرف جيداً الشخصية التى يقدمها، وسؤاله التوقعى ينبئ بمعرفة مسبقة لحركة الشخصية. والمجيب كذلك محيط بحركة الشخصية وبتطور الحدث.

أى أننا نلتقى هنا بتجديد فى البنية السردية ممثلا بطرح منسجم لراويين ينطلقان من نمط واحد «المعرفة الكلية المحايدة» وبراعة القاص جاءت فى قدرته على التوفيق بين الساردين، دون تدخل، مع حفاظ على حالة الانسجام لدور كل سارد داخل القص.

عدى مدانات «الشقة ٤»:

تمثل قصص مجموعتى عدى مدانات [«المريض الثانى عشر غريب الأطوار» و«صباح الخير أيتها الجارة»]، أنموذجًا متطوراً للقصة القصيرة الواقعية. القصة التى تنهل هموم الواقع المعيش، جزئيات صغيرة، تفاصيل بسيطة تمس الجوهر الإنسانى، وتعبر عنها فنًا، فى قصة متماسكة مميزة، على أننا سنشير هنا إلى خصوصية البنية السردية فى قصة واحدة من قصص «عدى»، وهى قصة «الشقة ٤» لخصوصية البنية السردية، ولندرتها فى مجمل القص الأردنى، وذلك لاعتمادها تقنية «عين الكاميرا» السردية التى حددها «فريدمان» بقوله عنها إنها «نقل قطعة من الحياة كما حدثت دون انتقاء أو تنظيم» [نظرية السرد، ١٤، ١٩٨٩]، أى دون تدخل مباشر من الكاتب، وهذا ما نجح فيه عدى مدانات بمهارة نادرة، إن هذا لا يعنى بالطبع حيادية المؤلف المطلقة، ولكن وجوده المباشر غير قائم فى ثنايا النص وهذا هو المهم. «فالمقاعد ليست منظمة... كأنما حزكت من مكانها فى واحد من أفعال الفوضى أو الانفعال، وقد تركت صحيفة مبعثرة الأوراق على مقعد.. كما ترك كتاب على مقعد آخر.. وإلى جانب الكتاب حذاء طفل.. على مقعد آخر ألقى بإهمال رداء امرأة.. وتأنف النفس أكثر من مرأى طاولة الوسط».

[الشقة، ص٢٣٤، ٢٣٥]

هذا السرد الذى يبدو فى خارجه وصفا حياديًا، استطاع الكاتب أن يوظفه سرديا لإيصال المستقبل/ القارئ إلى الحالة الإنسانية غير المنسجمة داخل الشقة، إن أنسنة للأشياء تبدو واضحة فى النص.

هذا النمط من تقنيات السرد، وإن تشابه مع نمط السرد الفوتوغرافى للواقع خارجيًا،

فإنه يختلف عنه فى جوهره، إن عين الكاتب/ المؤلف هنا، هى التى تدير زوايا الرؤية، وهى التى تقوم بوعيها وضمن رؤيتها، وإبداعها الفنى، بتقديم الواقع فنيًا، وهذا ما نجح فيه «عدى». بحيث جاءت قصة «الشقة» قصة متميزة ونادرة فى بنيتها السردية.

على حسين خلف و «مدن وغريب واحد».

تعتمد قصة «مدن وغريب واحد» أسلوب التقطيع، إذ يتوزعها ثمانية عشر مقطعا يحمل كل مقطع منها عنوانا مستقلا، وخطابا جزئيًا مستقلا، أى تيمة فرعية خاصة به، ولكن خيطًا سرديًا مشتركًا يربطها معًا، هو خيط - السارد - الراوى المتماهى مع المؤلف عبر ضمير المتكلم، مع وجود رمزين عامين داخل النص بمجمله يشيران إلى الخصوصية الفلسطينية وتشتتها، أو تشتت مراكز فعلها فى مدن الأرض هما - دورى وغزالة..

والتقطيع سرديًا يمتلك هنا مبرراته الفنية، وذلك اعتماداً على متغيرين رئيسيين هما:

متغير المكان: فمكان القصة يتوزع فى ثمانية عشر موقعاً تتوزعها سبع مدن.

ثم **متغير الزمان**: الذى يمتد مع الشتات الفلسطينى منذ تجربة المخيم الأول عام ١٩٤٨، وحتى الشتات الجديد ١٩٨٢، بل وحتى تاريخ كتابة القص ١٩٨٤. وقد ساعد استخدام اللغة الشعرية إمكانية الامتداد الزمنى الطويل.

على أن ما يستوقفنا هنا هو قدرة القاص على توظيف السارد ضمن «الأنا المشارك» - حيث التماهى بين السارد والمؤلف، عبر استخدام ضمير المتكلم - لإيجاد لحمة عامة بين مقاطع القص المختلفة، بحيث حافظ على أن تكون فى مجملها قصة واحدة ذات تيمات فرعية متعددة ولكنها تلتقى معًا فى تيمة عامة مشتركة، يوحدها أساسًا دور السارد فى علاقاته مع المكان/ الشخصيات/ الأحداث / الزمان، عبر خلق شبكة سردية متداخلة تعتمد اللغة الشعرية لتقول خطابها: التشتت والفعل الفلسطينى معاً فى وحدتهما، وتداخلهما، وفى ثورة الفلسطينى الدائمة ضد قوى قمعه.

فخرى قعوار و «المكوك»:

تستوقفنا خصوصية البنية السردية فى قصة «المكوك»، والتى جاءت ضمن كتابات فخرى قعوار المبكرة نسبيًا، فالقصة كتبت عام ١٩٧١، وقد وردت ضمن المجموعة القصصية «لماذا بكت سوزى كثيرا».

خصوصية هذه البنية تتمثل فى وجود شريطين للقص، وإن كانا زمنيًا يتحركان فى زمن السرد نفسه، الأحداث واحدة، والتوجه نحو بؤرة الحدث فى الشريطين، الشريط الأول هو متن القص المباشر:

«كان الرجال يسهرون فى بيت المختار، يشربون الشاى بالنعناع الأخضر ويصغون بكل أعماقهم إلى ربابة «حسون»، و «الشروقى» الحزين الذى يردده».

[المكوك، ص١٥]

وهنا يبرز السارد ضمن نمط «المعرفة الكلية المحايدة»، حيث ضمير الغائب للراوى، والتحدث يتم بشكل لا شخصى، على أن هذا الشريط السردى المباشر يحمل إحالات مرجعية للهامش، الذى يضم ستة عشر إحالة يتم فيها تقديم بنية سردية إخبارية توضح تفاصيل لما ورد فى الشريط الأول.

هذا الشريط السردى الثانى يضم ثلاثة أنماط من السرد:

الأول: توضيح لهامش ورد فى سياق السرد ضمن الشريط الأول من مثل، الهامش الأول، والرابع.

الثانى: توسيع لمعلومات جزئية وردت فى الشريط السردى الأول من مثل: الهامش الثالث، والسادس، والسابع، والتاسع، والعاشر، والثانى عشر.

الثالث: بنية سردية شبه مستقلة تعتمد أيضاً نمط «المعرفة الكلية المحايدة»، يقوم بتقديمها السارد عبر ضمير الغائب، أى أنها فى سياقها السردى تتشابه مع النمط السردى فى الشريط القصصى الأول. ولكنها تظل ضرورية لاكتمال شرط القص، ذلك أن رفعها، أو حذفها يقلل من تماسك القول القصصى فى الشريط السردى الأول، هذا النمط من السرد، نجد أن **فخرى قعوار** هو أول من وظفه بإتقان بشكل عمق التجربة السردية الأردنية فى سياق تطور القصة القصيرة فى الأردن.

محمود شقير و «طقوس للمرأة الشقية»:

عمد **شقير** إلى تجديد بناه السردية فى عدد من قصص مجموعته الثانية «الولد الفلسطينى»، وقد تمثل هذا التجديد فى الميل إلى السرد التجريدى الذى يشير إلى الحدث من بعيد، ويعمد إلى تعميم التجربة الإنسانية واختيار الجوهرى منها.

على أن التجديد لدى **شقير** ما لبث أن أخذ شكل «القصة البرقية»، كما أسماها **مؤنس الرزاز** فى تعليقه على مجموعة «طقوس للمرأة الشقية»، أو القصة الفكرة كما فيها فى دراستى عن مجموعة **شقير** الأخيرة «ورد لدماء الأنبياء».

فى هذا النمط من القص لم يعد **شقير** قلقا فى بناء قصة كلاسية تقول حدثًا وتقدم شخصية أو شخصيات تنمو تدريجيًا، إذ أصبح يركز اللقطة العابرة والبسيطة، يعمد إلى تكثيفها بنية سردية أخذت على الدوام فى مجموعة «طقوس للمرأة الشقية» شكلا ثابتًا، هذا الشكل تمثل فى:

سارد كلى محايد، يقدم مشهداً حدثًا موجزاً باستخدام ضمير الغائب، ثم وفى لحظة غير متوقعة يفاجئ المستقبل بسرد يحمل إحالات تجريدية معممة، أو نهاية لحدث بشكل فانتازى يتنافى مع الوقائع اليومية، وإن كان يجىء متناغماً فى البنية السردية من خلال الإحالات على اللغة أو النسق اللغوى الشعرى حيث تتعدد احتمالات الدلالة.

هذا الوضع ينطبق على مجمل «القصة البرقية» أو «القصة الفكرة» التى تضمنتها مجموعته «طقوس للمرأة الشقية»، والتى بلغت أربعة وثمانين نصًا، بحيث يصلح أى واحد منها ليكون تمثيلا ملائمًا للبنية السردية، داخل المجموعة، من ذلك مثلا:

«على رأسها أسند رأسه المتعب، وهناك بكى دون توقف وهى تسرّح أصابعها الرقيقة فى شعر رأسه الأليف. فى الصباح، تحلق الناس عند قارعة الطريق، تلمسوا أبدانهم الهشة، وهم يرون بمحاذاة أشجار الكينا، تمثالا من لحم ودم، لرجل وامرأة، رأسه فوق صدرها، يدها الحانية على شعره الساكن، تمامًا، فى الموقع الذى يلتقى فيه الأحبة كل مساء».

[تمثال، ص٤٩]

وكما يتضح من السياق، لا تعقيد فى البنية السردية، ولكن تغريبا، خروجًا على المألوف، تحولا «فانتازيا»، فى الحدث هو الذى يوجد مفارقة عن التطور الواقعى للحدث، وبالتالى يعطى خصوصية وتميزًا لنص [القصة - البرقية] أو [القصة - الفكرة] وهذا ما تميز به **محمود شقير** فى نتاجه الأخير.

هند أبو الشعر «الحصان»:

تنوع **هند أبو الشعر** فى بنى قصصها السردية وهذا عائد لتنوع أشكال الخطاب القصصى لديها، ففى قصصها التجريدية الموجزة، لا نكاد نعثر على قاعدة سردية نعتمدها، ذلك أن القص عندها يكون ذاهبًا باتجاه مقولته الذهنية - التجريدية، فهو لذلك لا يكون قلقًا بجملته السردية التى تكون مجرد جملة إخبارية تحاول إشاعة حالة توقع للوصول إلى الهدف - الخطاب فى نهاية القصة المقطع.

أما فى قصصها الطويلة، مثل قصة «الحصان» مثلا، فإن تقنيات السرد عندها تتعدد، فهنالك راوٍ يقدم المشهد تدريجيًا، ويعرفنا على الشخصيات - وهى هنا شخصيات أفكار وليس شخصيات نابضة بالحياة - فكل شخصية تحمل فكرة معينة تريد إلباسها على الرمز - الحصان - ويظل الراوى مسيطرًا على بنية السرد حتى تتقدم البطلة - الأنا فى القص - فتقوم هى بدور السارد والموجه للحدث حتى نهايته.

أى أن هنالك تناوبًا فى السرد بين راوٍ عام مطلق المعرفة، وبين شخصية تعتمد «ضمير المتكلم» فى تقديم أفعالها، مواقفها، وأفعال الآخرين المشاركين فى مجمل المشهد القصصى.

إبراهيم العبسى: تجربة بارزة فى مجال تطور «القصص»

يقف «إبراهيم العبسى» فى تجربته القصصية وبخاصة فى مجموعته الأولى «المطر الرمادى» جسرًا يربط بين جيل الرواد والشباب - حيث القصة الواقعية التسجيلية، وحيث بساطة البنية السردية، واعتمادها أسلوب الراوى الذى يعرف كل شىء، مالك الأسرار، وناشر المعلومات - وبين القصة الأردنية فى انطلاقتها للولوج فى آفاق التجريب عن طريق كسر البنى السردية السائدة، وافتراع بنى جديدة تعتمد التجريد فى الطرح، التعدد فى أشكال السرد، زيادة الاعتماد على الرمز، وتعدد مستويات الرمز، مزيد من الاعتماد على ضمير المتكلم.

من هنا لا نجد فى قصص «ما حدث بعد منتصف الليل»، «أحزان صغيرة»، «شىء من الحزن» تميزًا فى البنية السردية عن القصص الواقعية السابقة فى نتاج **خليل السواحرى** مثلا اللهم إلا المزيد من الاعتناء فى التركيب اللغوى، بعيدًا عن شيوع استخدام كان، وأدوات العطف، ولكن لهذا مجال آخر على أن ما يتضح هنا هو زيادة استخدام ضمير المتكلم فى تقديم القصص.

على أن التجريب، واستخدام الرمز، وتعقد البنية بدأ يظهر فى المجموعة نفسها فى قصص «المطر الرمادى»، و«قضية حب»، والتى اعتمد القاص فيها أسلوب التقطيع فى البناء السردى وذلك من خلال ستة عناوين فرعية تقول الخطاب القصصى أما «مشهد ليل فوق خشبة مسرح صيفى» فإنها تمثل نموذجًا لأشكال التجديد التى طرحها **العبسى** فى فترة مبكرة حيث يمتزج فيها السرد القصصى مع الحدث المسرحى، لقول رؤية تجريدية من خلال تقطيع البنية السردية إلى ثلاثة مقاطع، هذا الاتجاه أو الطرح التجريبى، ما يلبث أن يتعمق فى قصة «الجرى فى الزمن الممطر» ليصل مداه فى «رائحة البحر» مع تحميل للنص بعدد من الدلالات التى يمكن التعامل معها رمزيا لقول واقع الفلسطينى، معاناته، تشرده، قهره، وأحلامه.

هذه الظاهرة، أقصد ظاهرة المزج بين الواقعى، والتجريدى فى القصص، بين بنية سردية مفتوحة، خطابها واضح وبنيتها بسيطة ومباشرة، وبين قصة تعتمد التجريد فى القول، والاختصار والتماسك فى الجملة السردية، بحيث يضيع السارد أحيانًا، أو يتداخل، نجدها ليس فقط فى إنتاج «**العبسى**» وإنما كذلك نلتقى بها لدى قاصين مهمين فى تجربتهما، وهما «**أحمد عوده**» و«**يوسف ضمره**».

البنية السردية فى قصص أحمد عوده المبكرة

امتدادا وتعميقا لقصص الرواد الشباب، جاءت قصص **أحمد عوده** عند بدايات مجموعاته ونقصد بذلك مجموعته الأولى «حين لا ينفع البكاء» التى نتعرف فيها على نمطين من أنماط السرد، مشابها بذلك تجربة الرواد الشباب، مع مغايرة واضحة فى اللغة، وفى إدخال توجهات تجريدية داخل بنية القصص، مع تطعيم هذه البنية بعدد من الإحالات الرمزية.

النمط الأول، وهو السائد المتمثل فى «المعرفة الكلية المحايدة» كما فى قصة «حين لا ينفع البكاء»:

«فى اللحظة التى دخلت عليه ابنته الشابة، قرأ على وجهها ما يمكن أن يكون إطارًا لأفكار تجوب رأسه منذ فتح عينيه من نوم دخيل».

[حين لا ينفع البكاء، ص٥]

فضمير الغائب هو السارد الموجه لمجمل حركة السرد، والراوى يعرف مجمل الموقف القصصى، ويحمل أحداثه، وشخوصه، إنها المعرفة الكلية حيث لا أسرار على الراوى.

النمط الثاني: وهو نمط «الأنا كمشارك»، حيث التماهي بين السارد والبطل والمعرفة متساوية بينهما، وقد برز هذا النمط في عدد من قصص المجموعة وبخاصة في «الظل الأعوج» و«أحلام في المزاد»:

«درت حول نفسي حتى غدت السلة الجاثية على ظهري بين يديه فأخذ يفرغ فيها ما تمخضت عنه محفظته على شكل بضائع حسبتها مدونة لسنة كاملة».

[أحلام في المزاد، ص٥٣]

على أن أحمد عوده ما لبث أن طوّر بناه السردية في مجموعاته القصصية المتعددة اللاحقة. مع الحفاظ على استخدام نمطي السرد المتمثلين في «المعرفة الكلية المحايدة» و«الأنا كمشارك»، ولكن باتجاه إعطاء مجموعات قصصية موحدة التيمة، صحيح أن لكل قصة في المجموعة استقلالها وبنيتها الخاصة، ولكن مجمل المجموعة تظل تمثل تيمة كبرى تظلل التيمات الفرعية الواردة في قصص المجموعة، ولعل مجموعته القصصية الموسومة باسم: «جمجوم» تمثل هذه التجربة خير تمثيل. هذا النمط ما لبث أن برز في تجربة سالم النحاس الثانية «تلك الأعوام»، وكأن ذلك كان بداية التحول نحو كتابة الرواية لدى كل من الكاتبين أقصد أحمد عوده، وسالم النحاس التي جاءت تجربته الأولى «أوراق عاقر» أقرب إلى القصة الطويلة منها إلى الرواية.

يوسف ضمرة ملاحظات عامة حول أنماطه السردية:

يوسف ضمرة قاص غزير الإنتاج، فقد بلغ إنتاجه القصصي المنشور حتى الآن ست مجموعات، إضافة إلى عمله الجديد «سحب الفوضى»، وبالتالي فإن دراسة أنماط السرد لديه تحتاج إلى دراسة مستفيضة ليس هنا مجالها، ولكن، ولإعطاء صورة عن تقنيات القصص لدى يوسف ضمرة في مجال الأنماط السردية، فإننا سنشير إلى بعض قصصه المتميزة في بنيتها السردية من مجموعته الأولى «العربات».

«خضرة ودم لا يضيع».

تمثل هذه القصة أنموذجا مثاليا للقصة الأردنية في السبعينيات، من حيث مفارقتها لأسلوب القص القديم، واستخدامها مختلف تقنيات القص، من وصف وسرد وحوار، وتداع، كل ذلك في قصة واحدة كما أن تغيرا في زمن السرد نجده قد ظهر، فشريط القص لا يتحرك باتجاه زمني واحد، صعودا باتجاه النهاية، ذلك أن القاص هنا يستخدم تقنية التداعي مما يتيح له فتح زمن جديد، هو الزمن الماضي، الذي يحافظ على استقلاليته من جهة - يدور في الماضي - وعلى تواصله مع الزمن الراهن داخل القص من جهة أخرى، مجمل الحدث في القصة يجري في الحاضر، وهذا ما برع فيه يوسف ضمرة. علما أن مدخل الشريط السردي جاء عاديا في مظهره.

كان جسده ينز عرقًا ساخنًا، والطيارة ترتفع عن أرض المطار والبنايات تزداد احتراقا والتصاقا بعضها ببعض، أراح رأسه على المقعد.

[خضرة ودم لا يضيع، ص١٧]

وكما هو واضح، فإن نمط «المعرفة الكلية المحايدة» هو السائد، ولكن القاص ببراعته قد وظفه حتى طاقاته القصوى باستخدام تقنيات أخرى معمقة للبناء السردي، وبخاصة تقنية التداعي التي استخدمها القاص، وبشكل متميز، يعطيه تفوقا وخصوصية في مسار قصتنا الأردنية.

وللحق، فإن مجموعة «العربات»، وهي المجموعة الأولى ليوسف ضمرة، تضم عددا وافرا من أنماط القصص الواقعي، والتجريدي، مما يجعلها أي المجموعة مفصلا آخر في مجال تطور القص في الأردن، ومن القصص التي جددت في بناها السردية هي قصة «سيحدث شيء ما»، إذ يتوالى سرد الحدث في ستة مقاطع، ستة أشخاص كل من زاوية رؤيته الخاصة، وهي بذلك تعتمد نمطا سرديا نادرا ما استخدم في قصصنا الأردنية وهو نمط «المعرفة الكلية متعددة الزوايا» أو كما يقول عنها فريدمان.

«الحكاية فيها تقدم مباشرة كما تعاش من طرف الشخصيات.. حيث تتقدم الرؤى والمشاعر والأفكار كما تتكون بالتدريج»

[نظرية السرد، ١٤، ١٩٨٩]

ولو عدنا إلى القصة فإننا نجدها تقدم ضمن التالي:

المقطع الأول: ملخص لما كان يقوله في الأيام الأخيرة: كنت أقول ذلك بنفسي - قد يحدث شيء ما - يتحقق أو تحدث معجزة «سيحدث شيء ما، ص٤٣»

وهكذا يعرض المقطع الأول سرديا من خلال ضمير المتكلم المتماهي مع البطل السارد.

المقطع الثاني: الزوجة:

«كان يأمل في شيء ما، أحبني كثيرا، وأحب أطفاله بشكل مذهل»

[سيحدث شيء ما، ص٤٤]

وكما نلاحظ، فقد استمر شكل أو نمط السرد السابق، ضمير المتكلم المتماهي مع السارد، وإنما جاء هذه المرة من وجهة نظر أخرى، هي وجهة نظر الزوجة.

المقطع الثالث: أقرب الزملاء إليه:

«جاء في الصباح ولم يتأخر عن موعد العمل، كان موعدنا اليوم الثاني في أحد المقاهي، الآن فقط أتساءل، كيف لم يكن ذلك الرجل قائدا عسكريًا»

[سيحدث شيء ما، ص٤٥]

وهكذا نلاحظ اختلاف الراوي في كل مقطع، مع الحفاظ على شكل السرد، ضمير المتكلم السارد في المقاطع الثلاثة الأولى.

المقطع الرابع: الرئيس المباشر

«عمل فى الشركة منذ سبع سنين، براتب قدره خمسة وأربعون دينارا فى الشهر، فهو لم يكن يحمل شهادات تؤهله لعمل أرقى من ذلك»

[**سيحدث شيء ما، ص٤٥**]

وهنا، وكما نلاحظ اختلف شكل السرد، فقد أصبح ضمير الغائب هو الذي يتولى سرد القصص وهذا ما ينسجم مع طبيعة العلاقة بين البطل/ بطل القصة، وبين الراوى، إذ من الطبيعى أن يتقدم الجانب الذاتى فى العلاقة - وهذا ما يحققه ضمير المتكلم - بين الرجل وزوجه، وبينه وبين أقرب الزملاء إليه، وأولا بينه وبين نفسه، هنا بدا التواصل ظاهرا بين السرد، وبين السارد، لذا نجد ضمير الغائب يسيطر على المقاطع الثلاثة الأخيرة.

المقطع الخامس، بعض من شاهدوا الحادث:

«الأول: كانت السيارة فارهة ونظيفة، وتحمل «نمرة بيضاء»

الثانى: كان الوقت ظهرا، وكان وزميله يريدان أن يعبرا الشارع»

[**سيحدث شيء ما، ص٤٦**]

وبالطبع فإن ضمير الغائب يقدم الشهادة بحيادية، لأن المسألة لا تخصه مباشرة، هذه الحيادية، والمعرفة الكلية لما سيحدث فى نهاية السرد، يؤكدها المقطع السادس.

السادس إشارة أخيرة:

«الموظف الجديد لا يحمل شهادات، لكنه يقال - ذكي ومخلص، وحسن السيرة والسلوك».

[**سيحدث شيء ما، ص٤٦**]

وهكذا ينتهى الشريط السردى معمقًا الأحداث، بشكل منسجم بين بنى السرد، وبين العلاقات الإنسانية القائمة داخل النص.

هذا النمط السردى «المعرفة الكلية متعددة الزوايا» هو نمط يندر استخدامه فى بناء القصة القصيرة، لتعقده، ولحاجته إلى متسع فى - الحكاية - فى فعل الروى، ومع ذلك فقد استطاع **يوسف** توظيف القص بإتقان يؤكد قدرة المبدع على إيجاد تناغم بين ما يقول، وبين كيف يقول.

كما يبرز فى المجموعة استخدام نمط «الأنا كمشارك» كما فى قصة «الخوف»

«مثل وردة الصباح، وأصابع يدى اليسرى ترتعش فى غابة شعرها الأسود قالت لى: يا يوسف، أين نحن الآن، قلت:...»

[**الخوف، ص٦٧**]

على أن ما يميز هذا النمط من الاستخدام عند **يوسف ضمرة** فى قصته هذه، أنه ومع استخدامه لاسم «يوسف» بطلا، مما يثير تماهيا مبالغا فيه بين الراوى، المؤلف، إلا أنه استطاع أن يحافظ على مسافة فى السرد بينه مؤلفا - بطلا، وبين الحدث، فلا نجد إغراقا فى البعد الذاتى، بل نجد الوقائع الخارجية ترد بيسر وتناغم داخل النص، وهذا يؤكد بالتالى خصيصة رئيسة مفادها أن المبدع هو الأساس فى استخدام أية تقنية، وأن قدرته ومهارته هما المرجع الرئيس فى نجاح أو فشل النمط السردى المستخدم فى إيصال المراد.

أكتفى بهذه النماذج من الأشكال السردية المتعددة التى جاء بها **يوسف ضمرة** فى مجموعته الأولى، علما أن مجموعاته الأخرى زاخرة بأنماط السرد المختلفة ولكن المجال لا يتسع هنا لدراستها بمجملها.

وإذا كان **يوسف ضمرة** قد أبدع لنا قصصًا واقعية متميزة فى بنيتها الحكائية وفى أشكال بناها السردية، فإن قاصا أردنيا آخر، من جيله نفسه، قد أبدع بدوره قصصا ذات خصوصية، أكدت تميز القصة الواقعية الأردنية فى قدرتها على التقاط اليومى والجوهرى والتعبير عنه فنًا، اليومى المتعلق بالإنسان الأردنى، بهمومه، بقضاياه المعيشية، ليس ضمن طرح أيديولوجى جاف، وإنما ضمن بنيه فنيه تحمل الأيديولوجيا نبضًا وإحساسًا، القصة الواقعية التى تضم حدثا يتنامى، وتضم كذلك شخصية أو شخصيات تنمو وتتصارع، هذا القاص المبدع هو «**هاشم غرايبه**». الذى تمثل مجموعته «**هموم صغيرة**» امتداد وإثراء - للسرد القصصى الواقعى، مع تجاوز لمشكلات الجملة الكلاسية التى سادت عند الرواد الشباب، والسماح لاستخدام اليومى موظفًا فنيًا لقول نبض وهموم القرية الأردنية، بحيث لانبالغ إذا قلنا، إنه وإذا كانت قصص **خليل السواحرى** فى «مقهى الباشورة»، و**محمود شقير** فى «خبز الآخرين» قد قالتا همّ القرية الفلسطينية وواقعها المتحول إيجابيًا، وإذا كانت قصص **إبراهيم العبسى وأحمد عوده ويوسف ضمرة**، قد قالت همّ المخيم، وضياع الشرط الإنسانى فيه، والرغبة فى الانعتاق والتحرر من هذا الواقع المتردى، وإذا كانت قصص **جمال أبو حمدان، وبدر عبد الحق، وفخرى قعوار، وإلياس فركوح** قد قالت هم المدينة بإشكالاتها، وبقسوتها على الإنسان ومصادرتها حلمه، أقول، إذا كان ذلك كذلك، فإن قصص مجموعتى «وأنت ياماديا» لسالم النحاس و«هموم صغيرة» لهاشم غرايبه، قد حملتا نبض القرية الأردنية وهمومها، وتحولاتها الإنسانية ضمن بنى سردية مزجت بين التقليدى - والحداثى فى القصص.

هاشم غرايبه والبنية السردية فى قصة «هموم صغيرة»

إن أهمية البنية السردية فى قصة «هموم صغيرة» لاتجيء من اعتمادها نمطا معينا، وهو هنا نمط «المعرفة الكلية المحايدة»، وإنما من محمولات بناها السردية، أى من خصوصية خطابها الذى تضمنته مجمل البنية السردية للقصة ذلك أن ثيمة هذا النص تقدم على مجمل التقنية السردية الواردة فيه، وإن كانت نتاجًا طبيعيًا ومنسجمًا معه، فالمكان - قرية أردنية ما.

والزمان - صلاة العصر، وقت دراسة البيدر.

ومهارة القاص جاءت فى توظيف نمط «المعرفة الكلية المحايدة»، بما يتيحه للراوى من إمساك لمجمل الحدث، ومن ثم نقل

مختلف التطورات داخل النص، وتضمينها بنية سردية بعيدة عن هموم الذات ـ الذات الخاصة، وصولا إلى هموم الجماعة:

«صلواء صلّوا.. العشر بثلاث عشرة» قالها أبو صالح من خلال ضحكة مقطوعة النفس، وهو يفرد كمية الملبدتين بتبن البيدر على ساعديه المبللين بماء الوضوء.

(هموم صغيرة، ٩)

ثم ينتقل السارد: إلى شخصية أخرى، وهى شخصية الإمام، الذى يَسْرح فى صلاته قائلا لنفسه «قاتلك الله يا أبا صالح، لا تأتى إلا متأخراً».

ـ «كى يفلت من السنّة القبلية، لا يتوضأ إلا بعد أن يسمع الآذان»

(هموم صغيرة، ١١)

ثم ما يلبث أن ينتقل السارد إلى عدد من الشخصيات الواقفة تؤدى صلاة العصر خلف الإمام لينقل لنا ما يدور بخلد كل شخصية.

فأبو حامد يقول لنفسه «بنتى حمدة وحدها على البيدر، وحان الوقت كى نقلب القش»

(هموم صغيرة، ص ١٢)

«والرجل المُسّن الطويل «يفكر فى أن يكمل الصلاة جالسًا بعد الركعة الأولى».

(هموم، ص ١٣)

«وصاحب الدكان فقد «قلق على أمور الدكان، وخاف أن يُخطئ ولده فى التجارة».

(هموم، ص ١٣)

ـ وأبو سليم «استيقظ من حلم رأى فيه المحصل يدق بابه»

(هموم، ص ١٤)

ـ وأبو صالح، لم يعد موقنا من عدد ركعاته.

ـ والإمام نسى نفسه، لأنه أحس بأنه سمع ضحكة مكتومة من أبى صالح، وتذكر حديثه مع مدينيه قبل الصلاة، متذكرا كيف استطاع أبو صالح معرفة سره، ذلك أنه كان يتعامل مع الفلاحين بالربا، العشر بثلاث عشرة.

ـ وأبو سليم يتنحنح «محاولا تذكير الإمام بطول وقفته»

(هموم، ص ١٨)

ـ أما أبو صالح، البطل المتمرد، فقد أخذ يصغى لأغانى «الدراسين على البيادر المجاورة».

ـ وصاحب الدكان أعاد حساباته، وتذكر «أن أم العبد اشترت هذا الصباح حلاوة ولم تدفع ثمنها، ونسى أن يسجلّها فى دفتر ديونه»

(هموم، ص ١٩ / ٢٠)

ثم ينتهى السرد فى المقطع الثالث، بضحكة أبى صالح، ومن ثم ضحك الجميع، «لقد ضحكوا فبطلت صلاتهم».

(هموم، ص ٢١)

هكذا، ومن خلال ضمير الغائب، السارد العارف بكل شىء، استطاع القاص أن يُعطينا توظيفًا مثاليا لهذا النمط من الاستخدام السردى، تعرّفنا من خلاله على مجمل واقع القرية، وعلى خصوصيته وهموم شخصياتها فى القص.

سهير التل:

تقدم لنا سهير التل فى مجموعتيها «العيد يأتى سراً»، «والمشنقة»، نمطين من القص، الأول يعتمد حدثا وشخصيات وحكاية تروى، وهو بهذا يندرج ضمن أسلوب القص المتعارف عليه، حيث السارد هو فى الغالب بطلة القصة ذاتها، ويكون ضمير المتكلم هو السائد. هذا ما نجده فى قصة «يحيى» من مجموعتها الأولى مثلا. وكذلك فى قصة «دورة نهار» من مجموعتها الثانية ـ المشنقة.

«لم يفكر وهو يودّع صحبة المساء إلى منزله، أنه أصبح كالساعة.»

(المشنقة، ص ٦٥)

وبالتدريج يتداخ السرد ـ الحدث ـ الشخصيات وتتطور البنية لتصل إلى خاتمتها ـ إلى الخطاب القصصى المكشوف الدلالة والمعنى.

أما النمط الثانى، فهو أقرب إلى الفكرة، بعيدا عن حدث يروى، أو شخصيات تتحاور مثلا، إنه لايمتلك مركزة فى الخطاب، أو حدثا يدور حوله، وعندها يتناوب السرد أطراف غير محددة، لا نستطيع ضبطها، فنضيع بين هو ـ الرواى الحيادى، وبين هو الشخص أو البطل المتخيل، وبين هى ـ البطلة.

على أن مانلمحه فى مجمل البنية السردية فى قصص سهير، أنها وإن بدت غير قلقة بخصوصية المرأة، بروحها المتمردة للمساواة مع الرجل، لتكون ندا له، فى مجموعتها الأولى، فإن هذه الروح، روح المرأة المتمردة، تضج بها مجمل البنى السردية فى مجموعتها الثانية.

إلياس فركوح، والتجريب فى البنى السردية:

ومن الأسماء القصصية الأردنية البارزة فى جيل السبعينيات هو القاص «إلياس فركوح» الذى ما لبث أن عمق تجربته القصصية فى خمس مجموعات، ضمّت عديداً من أنماط السرد، ولكن ولأن المجال لايتسع لدراسة وافية لهذه الأنماط التى استخدمها «فركوح» فى مجموعاته، فإننا سنقف عند ثلاثة أنماط تجريبية طرحها «إلياس» مع ضرورة الإشارة إلى أن أنماط السرد الأكثر انتشاراً بين قصص إلياس فركوح هى نمط الأنا المشارك، حيث التماهى بين السارد والبطل ضمن استخدام ضمير المتكلم ونمط المتكلم ونمط المعرفة الكلية المحايدة، حيث ضمير الغائب الذى يوجهه سارد عارف بكل التفاصيل، أما الأنماط السردية التجريبية التى أوردها «إلياس» فيمكن الإشارة إلى:

قصة طويلة جدا

مع أن هذه القصة من مجموعة إلياس فركوح الأولى وهى مجموعة «الصفعة» إلا

أن طبيعة الجمل السردية فيها تستوقفنا، هذه الجمل التى تعتمد إيجازا تصويريا لحالة إنسانية ما، مع إشارات ذات بعد تجريدى، حيث لا وجود لشخصيات أو لحدث يتطور وإنما هنالك تصوير شعرى لحالة إنسانية عامة.

«يكتب لها وهو يحترق

تقرأ وهى تبكى

يسمعها الآخرون

ينتبهون أولا ينتبهون

شئ كالدمع المحترق يتجدد»

(قصة طويلة جدا، ص ١٧)

هذا النمط السردى التجريبى، ما لبث أن برز فى كتابات قصاصينا وبخاصة لدى جيل الشباب عند كل من **محمد طملية، وسامية العطعوط، ويحيى القيسى**، بل إن **هاشم غرايبه** ما لبث أن جرّبه بعد تطوير بسيط عليه فى محاولة لإكسابه حدثا ما، وذلك فى تجاربه الأخيرة.

وهنا أشير إلى أن هذا النمط بعيد تماما عن السرد القصصى كما نفهمه فى القول القصصى، فهو أقرب إلى اللغة الشعرية ذات الإحالات التجريدية العامة، ويظل «إلياس» سبق استخدامه المبكر، بهذ الشكل المنفلت من الحدث ومن الشخصيات، وإن كنت أميل إلى عدم اعتباره شكلا سرديا قصصياً.

بروميثيوس يستحضر المطر:

كما وتستوقفنا فى المجموعة الأولى **لإلياس** قصة «بروميثيوس يستحضر المطر» بما تثيره سرديا من دخول نمط جديد للبناء السردى القصصى والمتمثل فى «الاقتباسات» من مصدر معرفى آخر، بعيداً عن الشخصيات الحكائية داخل العمل، وهو ما نسميّه حاليا فى مجال النقد باسم «التناص» إن مفهوم «التناص» السائد حاليا يتعلق أساسا بتوظيف نصوص أو أجزاء من نصوص فنية داخل العمل، ليصبح جزءاً من متن العمل، متناغما معه ومتداخلا فيه، وهذا ما استطاع **إلياس فركوح** أن يحققه، فمع أن التوظيف لايتم من نص فنى آخر، وإنما من كتاب معرفى، علمى، وهو كتاب أساطير العالم القديم، صفحة ٢٢٩ / ٢٣٠، ولكن **إلياس** نجح فى توظيفه نصا داخل العمل ليصبح جزءاً من البنية السردية، محققا تناصا نادراً فى قصتنا الأردنية بين كتاب معرفى وبين عمل فنى:

«على أن من السهل التحقق من أن «بروميثيوس» شخص من شخوص الروايات الشعبية، وهو السيد المخادع «المتدبّر» الذى يجلب انتصاره على الآلهة بؤسا مجزيا للجنس البشرى بقدر ما يجلب لنفسه»، تناول قلما وخط به مرتين تحت كلمة مجزياً»

(بروميثيوس يستحضر المطر، ص ٣١)

أسرار ساعة الرمل:

تمثل هذه القصة أنموذجا للشكل المعقد، ولكن المحافظ على بنيته الفنية، فى تطور القصة القصيرة الأردنية، إن تعقد بنيتها السردية من جهة، وإتقان هذه البنية من جهة أخرى، يشير إلى تطور مقدرة القاص على التعامل مع فنه، بجدية وإصرار أوصلاه إلى هذه الخصوصية المسئولة فى بناء عمله.

تنقسم القصة إلى ثلاثة أجزاء رئيسة، مسبوقة بمدخل يطرح فيه الكاتب، بلغة فنية وبحدث يتنامى تدريجيا، إشكالية وخصوصية فعل كتابه القص. كما أنها أى القصة بأجزائها الثلاثة - متبوعة بخاتمة، تمثل جزءاً آخر أو لنقل جزءاً رابعا من أجزاء القصة، يمتزج فيها الوقائعى مع الفنى، لقول خصوصية المبدع، خصوصية التجربة، تجربة الكتابة، وينتهى القول القصصى بمصادرة ذات شقين مصادرة للقول القصصى، للأبطال الفنيين الذين خلقهم المبدع، ومصادرة للمبدع ذاته، لإبداعه، لواقعه. أى مصادرة مادية ونفسية معا.

ونظراً لأهمية هذه القصة فإننا سنحاول التعرف على تفاصيل البنية السردية فيها، كما وردت فى أجزائها الخمسة.

الكاتب يبدأ:

قلب الساعة الرملية وأخذ يتأملها. بدأت الذرات البلورية تنهال من العنق الدقيق، رآها تشع وتنطفئ.. استغرقه التأمل دقيقة،

(أسرار ساعة الرمل، ص ١١)

هذا النمط السردى متمثلا باستخدام ضمير الغائب، ساعد الكاتب على إمساك التوجه العام للقص، وكذلك مكنه من الإشارة بذكاء إلى «ساعة الرمل» رمزا للزمن القصصى، زمن الفن فى علاقته بالزمن الموضوعى، ومن ثم أصبحت «ساعة الرمل» إطاراً زمنيا جاء قادرا على شد لحمة العمل، بالتالى برّر جزئيا إمكانية توحد أجزاء العمل فى قصة واحدة، وعبر هذا السرد المعتمد على ضمير الغائب، حيث السارد يعرف كل شيء ويقف عن بعد مطلا على الأحداث، أمكنه الدخول إلى القص - إلى فعل الكتابة.

٢ - القبو:

«كان كل شيء على فوضاه فى المكان، لكنهما لم يحدثا جلبة، لم يصطدما بأى جسم، وهما يجوسان فى الظلمة المكسورة بالخط الأرضى للضوء العريض، داسا عليه بعدما أغلقا الباب باحتراس»

(أسرار ساعة الرمل، ص ١٢)

هنا يتقدم السرد، مع محافظته على نمطه السابق، يتقدم من العام، همّ المؤلف ومشكلاته الإبداعية، إلى الخاص، خاص الحدث والشخصيات، عبر جملة سردية متقنة حد الصنعة الرهيفة والواعية، لا زوائد فى الجملة، اقتصاد شديد فى اللغة، مع تماسك شديد فى العلاقات «الظلمة المكسورة بالخط الأرضى.. داسا عليه بعدما أغلقا الباب باحتراس».

وهكذا يدخل القص قوله اللغوى الخاص به.

٣ - الغرفة الموصدة:

مرت بين كتلة الجالسات فى الممر بجسمها المتوم، دلفت إلى المطبخ وغابت داخله، ثمة إحساس بخفة

غريبة تجتاحها، أو ربما العكس، إذ إن أثقالا لا مرئية تشدّها إلى رهبة سوداء.

(أسرار ساعة الرمل، ص ١٨)

وكما نلاحظ فإن السرد يستمر ضمن نمطيته السابقة «السارد صاحب المعرفة الكلية المحايدة»، في محاولة ناجحة للولوج إلى التناقض القائم في وعي وسلوك إحدى شخصياته، لطرح واقع فني جديد، وإن بقي مرتبطا بسابقه، ارتباطًا يعتمد المكان، مكان القص العام، والزمان، زمان الكتابة القصصية. للوصول إلى الجزء الذي يلي مع محافظة الجملة السردية على صنعتها المرهفة، وعلى قصديتها الذهنية الواعية، مغلّفة ببراعة فنيّة واضحة.

٤ - بين التاسعة والعاشرة:

وهنا ينشط السرد في أبرز خصوصية الزمن، الزمن الفني، والزمن الواقعي وقد وظفه القاص ليتماهى بين زمن الفن، وزمن الوقائع، وصولا واعيًا ومقصودًا إلى نهاية القص، نهاية الوقائع، وهي الاعتقال للطرفين معا.

«هو آخر الوافدين وأكثرهم أناقة، قال فور وصوله، داخلا متلفتا إلى الحاضرين، غير قادر على التركيز. هناك حشد من الناس، وهبط بجسده على المقعد الفارغ، إصبعه مازال تشير إلى الأرض. ضحك المضيف مستخفًا، وعلق قائلا: لاتخف إنها سهرة الاغتسال الأخير. الدفن غدًا»

(أسرار ساعة الرمل، ص ٢٧)

(إن السرد يأخذنا معه، رابطا السابق باللاحق، مشيرًا إلى عبثية قادمة، فالتنفيذ غير وارد، والخيانة قائمة، والقتامة والسواد هما وجه الأرض، كل ذلك برتابة مصبقولة وواعية، تقود السرد - المعتمد ضمير الغائب - إلى نهايته المعروفة سلفا لدى الراوي، وهي اعتقال الجميع.

٥ - الكاتب ينتهي:

هنا يبدأ السرد دورة جديدة، فهو بعد أن نجح في إقناعنا بأن هذا الذي تحدث عنه في الأجزاء الثلاثة السابقة هو الواقع كما هو قائم في الوقائع اليومية، أي بعد أن تحقق فعل الإيهام بالحقيقة، فإنه يعود بدا إلى إيهام جديد، بأن السابق في مجمله ليس سوى صورة فنيّة مُدّعاة، وإن الوقائع هي ما سيأتي:

«طوّح بالقلم بعيدا، وشتم صانعه الأول، سمع ارتطامه بالحائط الغائب هناك. لم ير الحائط، إذ لم يرفع عينيه أبدا. ظلّ منكبّا فوق الأوراق المعبأة بالسطور التي كتبها. لم ينظر إلا إلى حيث سقط القلم.

كان يجمع رأسه المتفجرّ بين يديه.. ها قد انتهى من الحكاية الأخيرة.. ها رمل الوقت هضبة كامدة هناك.. إنه ضجيج الطرق على الباب.. وكانوا هم... هي ليست المرة الأولى التي يقومون بمداهمته.. بعدها أحسّ بهم يقتادونه نحو العربة البعيدة... استوقفهم، إذ فطن إلى أمر لم يفعله في غرفته... لم أقلب ساعة الرمل».

(أسرار ساعة الرمل، الصفحات ٣٦ إلى ٤٥)

وهكذا يقفل زمن القص، معيدا الحكاية إلى أولها، إلى «قلب الساعة الرملية»، ليعطي السرد إيهاما يتماهى الحياتي مع الفني في إيقاع قصصي محكم، حيادي وبارد في ملمسه، هذا صحيح، فالصنعة والذهنية تغلفانه، ولكن المهارة في التعامل مع تقنية السرد، مع اللغة، مع الزمن، مع المكان، كلها تشي ببقدوة قصصية متميزة، تؤكد مهارة إلياس فركوح في التعامل مع فن القص.

زليخة أبو ريشة في مجموعة «في الزنزانة»

تمثل قصة «في الزنزانة» بنية قصصية معقدة، لاتخضع لقاعدة واحدة سواء على المستوى المباشر للبناء السردي، أو على مستويات السرد وزمنه، فالقصة تقدم على شكل لوحات مبعثرة ما بين الرقم عشرة واحد، ويبدو واضحا في السياق أو راويا عارفا بمجمل الأمور يقدم الحدث لنا، ولكنا نكتشف في ثنايا اللوحات أن شخصيات أخرى جديدة تنهض وتقوم بدور السارد، إننا نلتقي هنا بتعدد مرجعيات السرد الشكلية، إن السرد هنا يجيء ضمن صيغة معقدة.

* في اللوحة العاشرة - الأولى ترتيبا: يبرز هو الراوي «رفع رأسه في فجوة الباب». ثم ما يلبث أن يظهر السارد الكلي العارف بالأشياء «ناداها فتململت».

* في اللوحة الأولى - الثانية ترتيبا: يبرز السارد الكلي العارف ببواطن الأمور، ثم ما يلبث السرد أن ينتقل إلى أنا المتكلم بلسان المرأة - البطلة، ومن جديد ينتقل فعل السرد إلى هو الرجل، وليس هو السارد الكلي. أي أن هنالك تناويا، بين راو كلي عارف ببواطن الأمور، وبين هي البطلة الأنثى، وهو القامع الذكر.

وهكذا تختلف بنية السرد في كل مقطع، مع بقاء شخصية المرأة قائمة في مجمل المقاطع، إن قصة «في الزنزانة»، وبما تحويه من تداخلات في أزمان السرد، وتعدد في مستوياته، وتناوب في أشكال السرد تمثل نموذجا للقصة الأردنية المعقدة بناءً، ولكنها تظل متماسكة قادرة عن أن تكون قولا قصصيا. ففي إطارها السردي يمكن أن نميز فيها الترتيب السردي التالي:

- راو أكبر من الشخصية ويعلم أكثر من الشخصية حيث تتجلى سرديا الرؤية من الوراء.
- راو مساو للشخصية، يعلم ماتعلمه الشخصية بحيث تتضح سرديا الرؤية مع.
- راو أصغر من الشخصية، يعلم أقل مما تعلمه الشخصية يبرز سرديا من خلال الرؤية من الخارج.

(بناء الرواية، ١٨٠ - ١٨١)

أي أننا أمام قصة قصيرة متفوقة سرديا، تشير إلى قدرة «زليخة» على التعامل فنيا مع أدواتها، بما يعطي قصة، تحمل هم المرأة،

رؤيتها، روحها المتمردة، لبناء عالمها الذى تريد، لإثبات إنسانيتها ووجودها فى الحياة.

رجاء أبو غزالة: «الأبواب المغلقة».

بعكس أسلوب **زليخة** فى «فى الزنزانة» فإن **رجاء أبو غزالة** لا تميل إلى تعقيدات البنية السردية، ولذا فهى تحرص على رسم واقع شخصياتها ببساطة، معتمدة فى الغالب أسلوب الراوى العالم ببواطن الأمور، مع استخدام لضميرى الروى - الأنا، والـ هو، بتفاوت لا يمتلك صفة القاعدة بين قصة وأخرى.

ففى قصة «الأبواب المغلقة» نجد أسلوب الراوى. الذى يمتلك المعرفة الكلية المحايدة، فهو الذى يقدم لنا واقع البطلة - الزوجة والأم معاً، من خلال إعطائنا صورة عن واقع المرأة - زوجة المليونير، منطلقة من قناعتها ورؤيتها النسوية المدينة لقمع الرجل وتسلطه، وغير القادرة على تجاوزه فى الوقت نفسه.

على أن «**لرجاء**» تجارب قصصية أكثر حداثة، وأكثر تعقيدا فى إطار بنية السرد، وربما تشكل قصة «القضية» نموذجا مثاليا لتناجها الجديد، وهذا ما سنتعرف عليه فى حينه.

جمال ناجى فى «رجل خالى الذهن»

وامتداداً للخط الواقعى فى تطور السرد القصصى، جاءت تجربة «**جمال ناجى**» فى «رجل خالى الذهن»، وقد اعتمدت البنى السردية لديه صيغة التماهى بين الراوى - الكاتب:

- ففى قصة «الستارة السوداء» نجد تماهيا بين المؤلف - الراوى، فمن خلال ضمير المتكلم وعبر وجهة نظره يتم تقديم الأحداث والشخصيات، أى أن السرد هنا ينتمى لنوع الأنا المشارك، وعن طريق هذه «الأنا» التى تقدم القص بضمير المتكلم يتم التعرف على الأحداث والشخصيات:

«البرد قارس حتى فى قاع عمان، لكن الستارة بدينارين، كلمة الستارة أشاعت الدفء فى نفسى، فتلفت نحو ذاك الذى يصيح بصوته القوى»

(الستارة السوداء، ص ٧)

هذه الصيغة هى السائدة فى مجمل مجموعة **جمال**، التى يبرز فيها بساطة الحبكة السردية، مع ميل لتقليل عدد الشخصيات ما أمكن، وهى، بهذه البساطة، تقدم عالما إنسانيا متعدد زوايا الرؤية مع بقاء البنية السردية متقاربة، يغلفها الحوار ليعمق موقف الشخصيات ووعيها.

محمود الريماوى فى «كوكب تفاح وأملاح»

على أن لبعض القصاصين بناهم السردية الخاصة بهم، والتى تميز قصصهم عن بقية قصصنا الأردنية، وبخاصة «**محمود الريماوى**» فى معظم مجموعاته، ونخص منها «كوكب تفاح وأملاح» حيث الغرائبية فى الدلالة - المعنى، تغلف مجمل القص الذى يبدو ظاهره سرديا واقعيا بسيطا، ولكنه يظل مكتظاً بمحمولاته المرجعية بعيدا عن النص، ومن نماذج هذا السرد نأخذ قصة «الحكماء يجتمعون فى غمرة الأحداث» حيث يتشكل بناؤها السردى على الشكل التالى:

«أرعدت السماء فوق الرءوس، وزمجرت تحت الأقدام، وثار غبار كثيف فى الفضاء، تقدم تحت ردائه جيش الأعداء وضربوا نطاقا محكما حول المدينة وتقدم قائدهم إلى كبير الحكماء فى المدينة وبادره: هيا الآن ائتونا بأطفالكم وفتيانكم»

(الحكماء يجتمعون، ص ٥)

وكما نلاحظ فإن السرد فى نمطه الخارجى يأخذ شكل الراوي صاحب «المعرفة الكلية الحيادية»، وهو بهذا يتشابه مع مجمل السائد فى الكتابة السردية القصصيه، ولكن خصوصيته تتمثل فى محمولاته الغرائبية هذه، حيث يتداخل الحلم مع الواقع فى فانتازية معقدة، تجبر المستقبل/ القارئ على استحضار مجمل مرجعيته الثقافية للوصول إلى فهم المراد، إنه سرد يحمل بعدين فى دلالته: بعداً داخلياً عميقاً، يكتظ بمحمولاته المرجعية، مع اعتماد تغريب مقصود فى مجمل الإحالة مما جعل لقصص «الريماوى» نكهتها الخاصة المميزة.

محمد طملية ونموذج التجربة الشابة فى القصة الأردنية:

ولعل التجربة القصصية الشابة الأكثر غنى فى مجمل تجربتنا القصصية والتى تستحق وقفة للتعرف على مستويات السرد فيها هى تجربة القاص «**محمد طمليه**»، إذ نجد فيها على قصرها، تنوعا، وتجديدا، وتداخلا فى البنى السردية ندر أن نجد له مثيلا فى قصتنا، ولذا فسنعمد إلى مناقشة قصتين من قصصه، واحدة تنتمى إلى قصصه الواقعية وهى قصة «الخيبة»، من المجموعة التى تحمل الاسم نفسه، والثانية هى قصة «الضجيج» من مجموعة «المتحمسون الأوغاد».

الخيبة:

«كمية الكونياك التى دلقها فى جوفه، تكفيه لأن يترنح فى شوارع العاصمة وفى ضواحيها إذا أراد.. منذ أن جلس وفى حضرته زجاجة عذراء، قرّر أن يثمل»

(الخيبة، ص ١٨)

يمثل هذا السرد البسيط، والمباشر، حيث الاعتماد على ضمير الغائب، مع استخدام أسلوب التقطيع إذ جاءت القصة موزعة على عشرة مقاطع، يصور كل مقطع منها حالة من حالات البطل ويدير جزءاً من حياته، يعطينا «**محمد طمليه**» نموذجا لقصة واقعية بسيطة هى أقرب إلى قصص الرواد الشباب الواقعية، مع فارق يتمثل فى جرأة **محمد طمليه** فى طرح خطابه دون أى اهتمام للمسألة الأخلاقية أو السياسية السائدة، أى أن الصدق الفنى يبدو ضاجا فى مجمل قصصه، إذ لا وجود لوعى مسبق أو مفروض على الخطاب، ولعل هذه إحدى أهم خصيصات **محمد طمليه القصصية**.

ولكن «طملية» مالبث ان طوّر بناه السرديّ باتجاه جديد بعيد عن مثل هذا السرد الواقعي السابق، ولعلّ أهم تجلّ لهذا النمط الجديد قد برز في مجموعته «المتحمسون الأوغاد» ونأخذ منها هذا المثال:

الضجيج

«فجأة صرخ رجل في الشارع بأعلى صوته: أحمد ١١١ د، هرول باتجاه رجل كاد يغيّبه الزحام «أحمد ١١١د، اصطدم بالمارة فاعتذر ممن اصطدم بهم، كان يصرخ ويشير بيديه: أحمد ١١١... د، اقترب من الرجل المقصود. «أحمد.. أنا آسف، لم أقصد الإزعاج، ولكني ظننتك أحمد، أكرر أسفي الشديد «صرخ من جديد: أحمد ١١١ د، هرول باتجاه رجل على الرصيف الآخر... «أحمد - ١١١د»

(الضجيج، ص ٤٣)

هذا النمط من السرد جديد في قصتنا، فهو يبرز لنا فكرة يوظفها قصصياً من خلال بناء سردي بسيط يركز على الحالة النفسية للبطل، فالاهتمام هنا لا ينصب على أداة القول، وإنما على القول ذاته. فلا خصوصية أو تميز في البنية السرية، وإنما مرجع التميز إلى الخطاب، إلى ندرته، وإلى جوهره الإنساني الأخاذ والمفاجئ.

سامية العطعوط:

البناء السردي الذي يعتمد لغةً شعرية الدلالة، من حيث تعدد احتمالات الدلالة، والذي يجيء موجزا مكثفًا، يركز على البعد النفسي للبطل، هذا البناء الذي جاء به **إلياس فركوح** مبكرا في مجموعته الأولى «الصفعة»، والذي أشرنا إليه سابقا في قصة «قصة طويلة جداً» والذي عمقه «**محمد طملية**، وزاد من خصوصيته كثافة، ووهجا، وقدرة على التقاط لحظة غرائبية ما، ومن ثم تعميقها في موقف سردي موجز، أقول إن هذا البناء السردي نجده طاغيا على مجمل إنتاج «**سامية العطعوط**» وبخاصة في مجموعتها القصصية الثانية «طقوس أنثى» ولو عمدنا إلى تحليل البنية السردية في قصص هذه المجموعة فإننا نجد تشابها غريبا بينها يتمثل في التالي:

- استخدام ضمير المتكلم، ضميرا ساردا ضمن نمط «الأنا المشارك»، وذلك عن طريق إيجاد حالة من التماهي بين أنا البطل في السرد، وأنا المؤلف الراوي.. تعميق البنية السردية الموجزة.. بموقف غرائبي فجائي، يثير القارئ ويستحوذ على انتباهه لغرابة خطابه.

وللتدليل على ذلك نقتطف البدايات العشر، للقصص العشر الأولى من المجموعة.

١ - صفعني على وجهي.. إذ فتحت عيني.. ابتسمت له بفرح... حملت الطفل قليلا.

(مريم السيد ص ١٢، ١٣)

٢ - تداولت تبغا من جيب قميصي... بدأت استمتع بالموقف...

(انهيار الحواجز - ص ١٥، ١٦)

٣ - دلفت إلى غرفة نومي، حجري الصغير... ألقيت جسدي المنخور تعبا...

(بنتا - ص ٢٠)

٤ - استيقظت بعد منتصف الليل.. سمعته.. غادرت دفء فراشها.

(زواج ناجح، ص ٢٣)

٥ - وافقت أن أتبعه في هذا الزقاق... كان يفوتني ببضع خطوات..

(ارتباك، ص ٢٦)

٦ - عندما دعتني أمي بصوت خفيض... بدأت أقضم أظافري...

(يوم آخر، ص ٣٠)

٧ - وحدي لا أسمع سوى صفير الريح... صحوت على صوت صافرة.

(اتكاءات تحت سنديانة ص ٣٣، ٣٤)

٨ - في وطن شعبي... في حي شعبي.. وقف رجل ضئيل الجسم.

(مشاركة، ص ٣٧)

٩ - قضيت الوقت متسكعا في الشوارع.. اتجهت إلى باحة الدار.

(قطط السيد، ص ٣٩)

١٠ - ورد أربعتهم البيت من جهات مختلفة.. تسللوا في عتمة الليل..

(جسد ممطر، ص ٤١)

وباستثناء القصتين الثامنة والعاشرة، اللتين وردتا ضمن بنية سردية تعتمد ضمير الغائب، فإن القصص الثماني الأخرى تعتمد تماهيا بين الراوي - المؤلف من خلال استخدام تقنية ضمير المتكلم، أي ضمن صيغة «الأنا المشارك»، هذا التوحّد يقرب القول من الذات، ذات المؤلف، ويحاول خلق تواصل مع المستقبل/ القارئ بالحرارة بنفسها، ولكنه يمنع القص من التعمق باتجاه بناء سردي متداخل، وربما يكون السبب الرئيس لقصر هذا النوع من القول القصصي، أقصد قصر شريطه اللغوي، إنما يعود أساسا إلى هذه الخاصية، فالمؤلف - الراوي هنا يتماهى مع السارد لايصال قول، خطاب مركزي يعتمد إثارة حالة نفسية معينة هي في الغالب غرائبية، ومن هنا اعتماد هذا النمط الدائم على التغريب، وعلى بنية «فانتازية» لاتنسجم مع وعي الواقع عقليا، هذا النوع من البنية السردية هو ما برعت فيه **سامية العطعوط** في قصصها.

إنصاف قلعجي:

إنصاف قلعجي من الأسماء التي بدأت متأخرة في كتابة القصة، وقد صدر لها مجموعتان قصصيتان حتى الآن، ويلاحظ الدارس للبنية السردية في قصصها تنويعا في أنماط السرد، من مجموعتها «رعش المدينة» نختار ما يلي:

- «حين دلفت من باب الحديقة، خيّل إلى أن الدرج الأحمر المؤدي للدارة الكبيرة يتطاول نحو السماء. مع كل درجة تصعدها ترافقك زهرة

فلّ ساحرة... ما الذى قادك إلى هذا البيت»

(طواويس وثقافة كرنفالية، ص ١٨)

وكما هو واضح من السياق فإن القاصة لاتعتنى كثيرا بضمير السرد فى القصة، فالتحول حدث فجائيا بين ضمير المتكلم، حين دلفت من باب الحديقة، خيّل، إلىّ أنا الراوى فى السرد- وبين ضمير المخاطب: «مع كل درجة تصعدها ترافقك زهرة فل ساحرة... ما الذى قادك إلى هذا البيت»، ترافقك أنت، قادك أنت المخاطب، وبالطبع فإن هذا يربك البنية السردية، كما ويربك عملية التلقى. ولكن الدارس لقصص «إنصاف» يلحظ توزيعًا موفقًا بين بنى سردية تأخذ أنماطًا مختلفة داخل القصة نفسها، ذلك أن تقطيع القصة إلى عدد من الفواصل ساعد على إمكانية استخدام أكثر من نمط سردى:

- ارتدى المندوب ملابسه على عجل... أغلق الباب خلفه. فرك يديه.

- «انحدر باتجاه «شارع الأمير محمد» أحسّ باسترخاء فى ساقى، لمحته على دراجته، كائنا غريبا يرتدى بنطالا قصيرا.

(مندوب عزرائيل والجثة رقم ٥ ص ٤٩)

إن تقطيع القصة إلى عدة مقاطع، أمكن القاصة من إدخال أكثر من شخصية، كما أعطاها إمكانية التنويع فى ضمير السرد، مما يجعل هذا النمط السردى يقترب من «المعرفة الكلية متعددة الزوايا» لوجود وجهات نظر لأكثر من شخصية.

على أن «إنصاف قلعجى»، وفى عدد من قصصها لاتهتم كثيرا بوجود ضوابط فى البنى السردية، بحيث تتغير الضمائر دون مبرر، وبخاصة فى القصص التى تخلو من التقطيع كما فى قصة «الرجل جسر البيت»، وهذا التغيير بين ضمائر السرد، يربك المتلقى، ويجعل إحالات الضمائر لأصحابها مسألة فى غاية التعقيد مما يربك مجمل القول القصصى برمته.

بسمة النسور:

تتفق بسمه النسور مع هند أبو الشعر، وسامية العطعوط فى أنها غير قلقة مطلقًا بمفهوم ذكوره- أنوثة فى إبداعها، فهى تكتب إبداعا غير موجه جنسيا، بمعنى لاقيمة لجنس البطل ذكرا أو أنثى فى القص، وكأنها تقول إن القهر واحد، والواقع واحد، والنتيجة بالتالى واحدة.

«وبسمة» لاتهتم كثيرا بتعقيد البنية السردية، أو حتى ببساطتها، فالقصة عندها متجهة إلى هدف محدد سلفا، ومجمل البنية مخدّمة للوصول إلى هذا الهدف، وإلى التقاط لحظة إنسانية ما، بغض النظر عن وقائعيتها أم لا، عن إمكانية حدوثها أم لا، ليس هذا هو المهم، المهم أن تكون النتيجة على مفاجأتها وعدم توقعها- منسجمة مع المقدمات. بمعنى أن الأحداث الصغيرة المتراكمة التى تبدأ مع القصة وتقودنا تدريجيا إلى الاقتراب من النهاية، ثم فجأة يحدث التوتير العالى للّحظة الإنسانية، ويقترن هذا التوتير المتعمد بسلوك جديد للشخصية، سلوك غير متوقع، سلوك مفاجئ.

وما دام الهدف الذى يتجه إليه القص هو هذه النتيجة الموجّه القص إليها سلفا، إذن لا داعى لبذل جهد مفتعل لتجميل السرد، أو لتعقيده وتداخله. وهكذا فإن البطل- الراوى يقدم الأحداث التى تترى تدريجيا للوصول إلى الخاتمة

- فليس مهما

أن الرجل لم يركب القطار

- وأن السيدة أطلقت النار على نفسها.

- وأن النادل قد اكتشف تشابها بينه وبين المومس.

إلى غير ذلك من النهايات، المهم هو وجود انسجام داخل البنية السردية، يوصل بتطوره إلى هذه النهاية غير المتوقعه، فالسرد فى قصص «بسمة» يسعى لكشف الإنسانى، لإبرازه، تمهيدا لتدميره فى الغالب.

وإذا عدنا للتعرف إلى البناء السردى فى القصص الثلاث السابقات فسنجد أنها متشابهة تماماً فى بنيتها السردية:

راوٍ من نمط- الراوى المحايد العارف ببواطن الأمور- ويقدم الشخصية، يقوّلها، يصور حالاتها تمهيدا للوصول إلى النهاية الفاجعة، فقيمة قصص بسمة تكمن فى خطابها وليس فى بنيتها السردية البسيطة- التى تعتمد ضمير الغائب، وهذا ما يتناسب مع حالة الإيهام التى تريد «بسمة» أن تضعنا فيها، إيهام يقول: إن هذا الذى يحدث هو أمر ممكن، وهذا ما ينجح فى تحقيقه ضمير الغائب. ■

مراجع الدراسة

١ - تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ت: سامى سويدان وليليان سويدان، دار الشئون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦ .

٢ - رولان بارت، درجة الصفر للكتابة، ت: محمد براده، الطليعة، بيروت، ١٩٨٠ .

٣ - رولان بارت، التحليل البنيوى للقصة القصيرة، ت: نزار صبرى، دار الشئون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦ .

٤ - سيزا قاسم، بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٥ .

٥ - محمد كامل الخطيب، السهم والدائرة، دار الفارابى، بيروت، ١٩٧٩ .

٦ - دراسات فى القصة القصيرة- ندوة مكناس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦ .

٧ - نصوص الشكلانيين الروس، ت: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢ .

٨ - نظرية السرد: ناجى مصطفى، الحوار، الدار البيضاء، ١٩٨٩

المجموعات القصصية

٩ - إبراهيم العبسى، المطر الرمادى، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٧٧ .

١٠ - أحمد عوده، حين لا ينفع البكاء، مطبعة الشرق، عمان، ١٩٧٣ .

١١ - أحمد عوده، جمجوم، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٢ .

١٢ - إلياس فركوح، الصفعه، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٧٨ .

١٣ - إلياس فركوح، أسرار ساعة الرمل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، عمان، ١٩٩١ .

١٤ ـ إنصاف قلعجي، رعش المدينة، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٠ .

١٥ ـ بسمه النسور، نحو الوراء، دار الكرمل، عمان، ١٩٩١ .

١٦ ـ جمال أبو حمدان، أحزان كثيرة وثلاثة غزلان، مواقف، بيروت، ١٩٧٠ .

١٧ ـ جمال ناجي، رجل خالي الذهن، دار الكرمل، عمان ١٩٨٩ .

١٨ ـ خليل السواحري، مقهى الباشورة، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٥ .

١٩ ـ خليل السواحري وبدر عبد الحق وفخري قعوار، ثلاثة أصوات، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٧٢ .

٢٠ ـ رجاء أبو غزاله، الأبواب المغلقة، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٨١ .

٢١ ـ زليخة أبو ريشة، في الزنزانة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧ .

٢٢ ـ سامية العطعوط، طقوس أنثى، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩ .

٢٣ ـ سالم النحاس، أوراق عاقر، دار الاتحاد، بيروت، ١٩٦٨ .

٢٤ ـ سالم النحاس، وأنت يامادبا، دار الاتحاد، بيروت، ١٩٧٩ .

٢٥ ـ سالم النحاس، تلك الأعوام، دار الوحدة ورابطة الكتاب، بيروت، عمان، ١٩٨٣ .

٢٦ ـ سهير التل، العيد يأتي سراً، دار الأفق الجديد، عمان، ١٩٨٢ .

٢٧ ـ سهير التل، المشنقة، المؤسسة الوطنية للنشر، عمان، ١٩٨٧ .

٢٨ ـ عدي مدانات، صباح الخير أيتها الجارة، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩١ .

٢٩ ـ علي حسين خلف، ملف وغريب واحد، دار ابن رشد، عمان، ١٩٨٥ .

٣٠ ـ غالب هلسا، زنوج. بدو. فلاحون، دار المصير للطباعة والنشر ط٢، عمان، ١٩٨٠ .

٣١ ـ فارس أمين ملحس، أبو مصطفى وقصص أخرى، دائرة الثقافة، عمان، ١٩٧٣ .

٣٢ ـ فايز محمود، العبور بدون جدوى، دار فيلادلفيا، عمان، ١٩٧٣

٣٣ ـ فخري قعوار، لماذا بكت سوزي كثيرا، المطبعة الأردنية، عمان، ١٩٧٣ .

٣٤ ـ محمد صبحي أبو غنيمة، أغاني الليل ط٢، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٠ .

٣٥ ـ محمد طمليه، الخيبة، مطبعة التوفيق، عمان، ١٩٨١ .

٣٦ ـ محمد طمليه، المتحمسون الأوغاد، المطابع النموذجية، عمان، ١٩٨٤ .

٣٧ ـ محمود الريماوي، كوكب تفاح وأملاح، دار الكرمل، عمان، ١٩٨٧ .

٣٨ ـ محمود شقير، خبز الآخرين، دار صلاح الدين، القدس، ١٩٧٥ .

٣٩ ـ محمود شقير، طقوس للمرأة الشقية، دار ابن رشد، عمان، ١٩٨٦ .

٤٠ ـ هاشم غرايبه، هموم صغيرة، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٨٠ .

٤١ ـ هند أبو الشعر، الحصان، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان ١٩٩١ .

٤٢ ـ يوسف ضمره، العربات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩ .

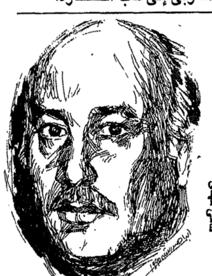
٤٣ ـ يوسف ضمره، سحب الفوضى، دار الأهالي، دمشق، ١٩٩١ .



سعادة عوليس وقصيدة الحداثة العربية

مهدى بندق

قراءة مقارنة لقصيدة الشاعر العراقى سامى مهدى «سعادة عوليس» الذى يرى الكاتب هنا أنه يستخدم الأوديسة الهومرية وأوديسة جيمس جويس (عوليس) معا. بكل إشعاعاتهما لتكونا سفينته للتاريخ القديم التى تحمله عبر بحر التيه العربى إلى قلب الحضارة.



قال يورد أبو بكر الرازى فى مختار صحاحه المادة «شعر» بمعنى «الفطنة» وقولهم ليت شعرى يعنى ليتنى علمت، وكذلك يثبتها الفيروزآبادى فى قاموسه المحيط بذات المعنى ويضيف إليه «العلم بالشىء وعقله» وفى المنجد نجدها: العلم، وأشعر أمر فلان أى جعله معلوما مشهورا.

الشعر إذن عند العرب إنما هو الفطنة والعقل والإعلام.

ولقد ظل هذا المفهوم قائما عبر العصور إلى أن تبين للأدب الحديث والمعاصر بما استرشد من نتائج العلوم النفسية واللغوية، وبفضل تطور علم الجمال، علاوة على ابتداع وسائل فنية بالمعنى التقنى للإعلام الإخبارى أن الشعر لون من ألوان الإبداع مختلف بالنوع لا بالكم عن النثر، هذا الذى قد يشترك مع الشعر فى ذات التعريف القاموسى السابق (ومن هنا صار لزاما علينا أن نستبعد من صفة الشعر كل كلام - وإن كان موزونا مقفى - يمكن أن يُعبر عنه نثرًا) لأن الشعر وإن ظل فطنة وعقلا وعلما إلا أنه كذلك بما يقع فى النفس الشاعرة (ويعبر عنه بلغة خاصة) لا بما يقع أمامها فى الخارج.

وآية ذلك أننا نستطيع أن ننثر معانى «جرير» فى هجائه لبنى أسيدة فلا نجد فيما تنثره اختلافا عما نظمه هو:

ابنى أُسَيْدَةَ قد وجدتُ لمازنٍ
قِدَمًا وليس لكم قديم يعلمُ
فدعوا التكرم والفخار بمازنٍ
إن اللئيمَ بغيره لا يكرمُ

وكذلك الأمر فى قول «حافظ إبراهيم» يستحث العرب ليؤازروا مشروع الجامعة العربية:

حياكم الله احيوا العلم والادبا
إن تنشروا العلم ينشر فيكم العربا
ولا حياة لكم إلا بجامعة
تكون اما لطلاب العلا وابا

وأين هو الشعر الذى هزنا به أمير الشعراء **أحمد شوقى** فى قصيدته «**دمشق**» أو قصيدته «**ذكرى المولد النبوى**» أو سينيته التى يعارض بها البحترى من مدائحه للسلاطين وللولاة حتى ليتمنى القارئ لو كان شوقى قد كتبها نثرًا فى خطابات يرسلها إليهم بالبريد؟

الخون إسماعيل فى ابنائه

ولقد ولدت بباب إسماعيلا

وأى شعر فيما كتبه أمير الشعراء يصف به الربيع قائلا:

مرحبا بالربيع فى ريعانه

وبأنواره وطيب زمانه

رفت الأرض فى مواكب آذا

ر وشب الزمان فى مهرجانه

فذلك وصف منظوم لظاهرة طبيعية منظورًا إليها من خارجها وكلمات مصفوفة بقلم مدرب لم يتمثلها وجدان صاحبه فجاءت منطفئة باهتة.

ولقد أدرك الأدب الحديث والمعاصر أن الذى يقع خارجا لا يعدو - بالنسبة للشعر - كونه حافزًا أو مثيرا للنفس أن تلتقط وأن تصور وأن تعلّق بصيغ أقل ما يقال عنها إنها جديدة جدة الشعور بها، وتصويرها من ثم كما لو أنها تخلق لأول مرة.

إن الابداع من وجهة نظر الأدب الحديث والمعاصر إن هو إلا إعادة تشكيل وقائع العلم الخارجى والداخلى باعتبارها مادة خاما تحفز وتثير الفنان بكتلتها الصماء فإذا هو ساع لسبر غورها واكتناه طبيعتها تمهيدًا لخلقها خلقًا جماليًا يضيف ولا يحذف، يضاعف من جمال الكون بدلا من أن يمسخه بالتقليد الأعمى.

هكذا راح الشعر الجديد يُزوِّرُ شيئًا فشيئًا عن أغراض المديح والهجاء والغزل والرثاء والوصف الخارجى للأشياء، تاركًا هذه الأغراض للخطاب السياسى أو الخطاب الغرامى وللكاتبين الناثرين بوجه عام.

وهكذا راح الشعر يطالب شاعره بالتوحد بالوجود، وبالتعمق فى جسد الطبيعة، بتجاوز الظاهر ولوجًا إلى الباطن والجوهر بحثًا عن المعنى فى المعقول لا فى المحسوس، متخذاً الرمز الشعرى الداخلى وسيلة للوصول.

ولم يكن هذا مطلب الشعر الجديد فحسب، بل لقد كان مطلب العلم أيضا؛ إذ عمد العلم الحديث بفروعه المختلفة إلى استبطان ذاته واستخلاص قوانينه الذاتية.

اقرأ «**ريكاردو**» هذا العالم الاقتصادى العظيم (الذى يناظر إسحق نيوتن فى مجال الرياضيات) تدرك كيف جعل المنازعات بين المصالح الطبقية نقطة انطلاق لأبحاثه فى فهم - وليس مجرد وصف - التعارض بين الأجر والربح.

واقرأ «**ماركس**» (الذى يناظر اينشتين فى مجال الفيزياء) تراه منطلقًا فى «رأس المال» من تحليل الطابع الفتيشى (الساحر الغامض المعقد) للبضاعة، ذلك الطابع الذى يأخذ شكل العلاقة بين المنتج والمستهلك، يكشف لا عن قانون الظاهرة المحايثة بل عن قانون تغيرها وانتقالها من «إشكالية» إلى أخرى مختلفة تماما.

خذ الفلسفة الحديثة مثلا آخر. إنها بدءًا من «**هيجل**» ومعارضه «**أوجست كونت**» مرورًا **بفيورباخ** و **نيتشه** حتى **راسل** و **هوايتهيد** و **فتجنشتين** محض محاولات لاستبصار معنى الظاهرة الفلسفية بأكثر مما هى بحث فيما تدرسه الفلسفة من موضوعات خارجية.

وانظر إلى اللغة - أداة الفكر والتعبير - كيف انقضَّ عليها علماؤها بحثًا وتفتيشا منذ ظهرت علوم السيميولوجيا (علم الدالات) على يدى السويسرى **فردينان سوسير**، والسيمية (علم المدلولات) على يدى الفرنسى **برايل** فى أواخر القرن الماضى وأوائل الحالى وحتى تتويج البنيوية سيدة للعلوم الاجتماعية والفلسفة فى عصرنا، لتدرك أى فتح قام به **ميشيل فوكوه** فى ميدان اللسانيات كشفًا عن الأصول الثقافية للخطاب Discourse (أو لنقل للمذاهب الفكرية بحد تعبير مدرسة فرانكفورت) وتطوره - أو بالأحرى انقطاعه وتبعثره - على نحو ما يدرس به عالم الآركيولوجيا واقع الحضارات الغابرة ما فنى منها وما بقى بهيئة آثارٍ شواهدٍ فحسب.

ولتدرك أيضا كيف اكتشف **ليفى شستراوس** الدلائل التى تشير إلى قرب اختفاء الإنسان أو موته (على المستوى المعرفى الأبستيمى لا على المستوى الأنطولوجى) على طريقة إعلان **نيتشه** عن موت الإله بالمعنى الفلسفى (أى قيام الفلسفة باستبعاد فكرة الإله من مجالات أبحاثها وإحلال فكرة السوبرمان الذى هو الغاية محلها باعتبارها الفكرة / البداية) ثم لتلهث وراء **جاك لا كان** وهو يحاول تجديد فرويد. ولتفهم على عكس ما هو شائع عن موت الاشتراكية كيف أن إعادة قراءة **ماركس** - مثلما فعل **لويس آلتوسير** - إنما تؤدى إلى استخلاص الجانب العلمى من الماركسية (فائض القيمة، المادية التاريخية) من وفرة كتابات **ماركس** الأولى المتأثرة **بفيورباخ** و **هيجل** والنزعات

الأخلاقية والإنسانية المنفعلة والموجودة فى «البيان الشيوعى» و بؤس الفلسفة»، الصراع الطبقى فى فرنسا ١٨٤٨، «انقلاب الثامن عشر من برومير لويس بونابارت» ليلحم (أى التوسير) الجانب العلمى فحسب والمستخلص بـ «نقد الاقتصاد السياسى» و رأس المال» حتى لتبدو الماركسية فى بنية لا يكاد يتعرف عليها الشيوعيون الذين تربوا على أيدى لينين وستالين (فأثمرت هذه التربية تلاشى الاتحاد السوفيتى).

فهل كان الشعر المعاصر - وهو فعالية جمالية واجتماعية معاصرة كذلك - بقادر على أن يحقق ذاته فى إطار البنية الثقافية الجديدة هذه؟

أجل. ماكان الشعر بمتخلف عن الموكب الجديد، ومن ثم كان الاتصال والتواصل بين الشعراء وبين علوم العصر وفلسفاته، وكان الاتصال والتواصل بين الشعر العربى ونظيره فى أوروبا (قائدة الحضارة الحالية القيادة الصحيحة او الخاطئة - شئنا هذا أو ابينا) وهكذا رأينا الشعراء فى مصر والعراق والشام والمغرب العربى يتأثرون بزملائهم «بيتس» « وأودن» «وماكنس» و «إزرا باوند» و «إليوت»، رأينا السياب والبياتى والملائكة وعبدالصبور وحجازى وأدونيس وعفيفى وغيرهم يغوصون فى بحار التراث الاوروبى الهيلينى/ المسيحى/ العلمى بقدر ما ينهلون من ينابيع موروثهم العربى والإسلامى بوعى منهم إن الإنسانية واحدة عند المبدع الحقيقى: متجاوزين بحسهم الفطرى السليم أنساق البنيوية القائمة على فكرة القطيعة الثقافية، وسابقين بذات الحس الفطرى السليم ماراحت تعمل على إثباته التفكيكية Deconstructionism من ضرورة الاعتراف بمراكز متعددة انفلاتا من نزعة أحادية المركز الثابت (فكانها ترفض جبرية البنيوية تلك التى ترى أن الإنسان ليس فاعلاً فى الكون بل مفعول به، وترى أن «النظام» يحكم الأجزاء، وأن «العلاقة» لها الأولوية على الوجود، ومستبدلة - هذه البنيوية اعنى - بالإله فكرة «الموقع البنيوى» الذى يعهد للأفراد بالعمل المحدد سلفا!)

هكذا رأينا **البياتى** يطابق بين الرمز الشيوصوفى الشرقى «عائشة» وبين «عشتروت» إلهة العالم البابلى القديم، ويمزج واعيا بين الخيام والمتنبى ووضاح اليمن، وبين الإسكندر ولوركا وعطيل ودزدمونى وبرومثيوس، يمزج بينهم جميعا فى عالم القصيدة/ الديوان ليقدم لنا رؤيته الشاعرة، وكذلك تاتى رموز حسب الشيخ جعفر: الدرويش/ ابتهال/ أبو نواس، وأيضا رموز حميد الدين سعيد: أبو يعلى الموصلى/ مروان، ورمز يوسف الصايغ: مالك بن الريب تاتى جميعا لتشع ضوءًا على عالم جديد لا يقصر فكرته ورؤاه على جانب وطنى او قومى ضيق (شوفينى) وإنما هى الرموز التى تعبر عن إنسان العالم وإن لم تنس هويتها القومية لا لتكون حاجزا بل لتكون عتبة انطلاق.

اخترت - تحديدًا - الإشارة إلى رموز الشعر العراقى المعاصر من أجل أن أجعلها مدخلا لدراسة قصيدة من أهم قصائد الديوان الشعرى العربى الحديث مضمونًا وشكلاً، هى قصيدة «سعادة اوليس» للشاعر العراقى سامى مهدى، ذلك أن هذه القصيدة التى تحتضن سائر قصائد الديوان المسمى باسمها، قد حققت المعنى الذى قصدت إليه منذ البداية حينما اشرت إلى تطور مفهوم الشعر بحيث يصير: الفطنة والوعى والإعلام لا بما يحدث فى العالم الخارجى، بل بما يحدث فى النفس الشاعرة انعكاسا لما يدور بالخارج انعكاسا جدليا لا ميكانيكيا، فالجدلية فى هذه القصيدة هى المركب Synthesis من الدعوى Thesis. (التى هى العالم كله بتاريخه وثقافاته وميثولوجياته وايضا حاضره الفكرى والسياسى والاجتماعى) ومن نقيض الدعوى An-tithesis (الذى هو الآخر/ العدو الذى يريد أن يدمر وأن يغزو وأن يعيد عقارب الساعة للوراء نتيجة عجزه عن مواكبة قوافل التقدم) والمركب بينهما هو الذى يمتص الاثنين معا. فالنقيض أيضا له مثل البطل أيديولوجيته التى تعشش فى وجدان الأمة العربية والإسلامية طالما هو يرفع شعار الدين.. ذلك المركب هو الشعر/ الفعل، الشعر الذى يقاوم ويدحر ويقاتل بجانب الجنود ثم هو يجتذب ذلك الآخر/ العدو إلى دائرة ضوئه فيفرعه من عنفه وظلاميته مادام البطل نفسه لا يرفض الدين وإنما يراه هاديا لا حاكما سياسيا ويراه مثلا عليا لا مجرد لوائح ونصوص فقهية تزعم أن فهمها للنص الإلهى هو وحده الفهم الصحيح.

المركب إذن هو الذات الشاعرة، وهذه الذات الشاعرة لا تكون كذلك بغير علم بحاضر العالم وروح عصره المتمثلة فى إنجازات العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية، ولا تكون كذلك إلا بالإعلام بواسطة أدوات هى أرقى أدوات التعبير لغويا وموسيقيا، ولا تكون كذلك بغير فطنة بتاريخ العالم: أحداثه الكبرى وفلسفاته القديمة والوسيطة ومغزى أساطيره ودياناته وعقائده؛ ومن ثم تلتحم هذه الفطنة بهذا العلم وذاك الإعلام فيما يمكن تسميته الخطاب الشعرى المعاصر Modern Poetical Dis-course ذلك الخطاب الذى لا يعترف بأيديولوجية كائنة ما تكون،

فغايته ووسائله هما شيء واحد. هما الحرية والتحرر للشاعر المبدع وللقارىء المدرك فهما معا يمثلان «إشكالية» الوجود الإنسانى المهدد بالاندثار.

قصيدة «سعادة عوليس» تحقق ثلاثة مستويات للرمز الشعرى أولها أوديسة هوميروس، وثانيها «عوليس» جيمس جويس، والمستوى الثالث هو ما يمكن أن ندعوه أوديسة الإنسان العربى المناضل فى بحر التيه الوجودى والحضارى فكريا وسياسيا واجتماعيا.. الإنسان العربى الحالم بالعودة إلى موطنه الأصلى: قلب ومهد الحضارات وموئل رسالات السماء.

يقول الدكتور محمد مندور فى كتابه «الميزان الجديد» إننا نكتب لنساعد الغير على اكتشاف نفسه. ولعلنا لا نناقضه لو قلنا ونكتب لنساعد أنفسنا على اكتشاف ذاتها فما هذه الذات إلا الأنا والأنت معا فى جديلة لا تنفصم.

وسامى مهدى الذى قرأ مندور جيدا يوافقه بالطبع على إحلال الهمس محل الخطابة، وموسيقى النفس (الداخلية) محل موسيقى اللفظ، وكيف لا وهو الشاعر الذى يكتب ليكتشف نفسه عبر عملية استبطان شديدة التعقيد، هى رحلة فى التاريخ ورحلة فى الجغرافيا، ثم هى رحلة ثالثة يريدها أن تكون بداية للحياة الحرة الحقيقية العامرة بالنشاط وبالأفعال العظيمة المنتظرة من بطل هو نظير أوليس أو عوليس (كما ينطقونها هم بالعبرية) إنه أوليس العربى الذى يعول عليه الابن تليماخوس الكثير والكثير.

إن تليماك - الجيل الشاب الذى ولد بعد عام النكبة - ينتظر أباه ليساعده بحكمته وخبرته وقوته الخارقة على طرد الغزاة الذين احتلوا داره وطمعوا فى أمه (أو أمته فالجذر اللغوى للفظتين واحد فى العربية) ولكن أباه يضيع فى بحار الغربة ويتوه بين الجبال والجزر والخلجان، تتناوشه الساحرات والجنيات والمردة والغيلان، تماما كما يتوه «ليوبولد بلوم» تلك الشخصية اليهودية التى اصطنعها **جيمس جويس** لتكون رمزا لإنسان أوروبا التائه فى بحار المذاهب والنظريات والاتجاهات الفكرية والسياسية. وأما عودته إلى «بنيلوبى» - تلك التى يجعلها جويس عاقرا رمزا لعقم الحضارة الغربية المعاصرة - فإنما تتم فحسب عن طريق ابن لم تلده (هو ستيفان ديدالوس الفنان الشاب) والذى التقى به «بلوم» فى شوارع دبلن ليرمز به جويس إلى الثقافة الهيلينية المسيحية.

سامى مهدى يستخدم الأوديسة الهوميرية وأوديسة جويس معا. الأولى بكل إشعاعاتها الشعرية والشعورية لتكون سفينته إلى التاريخ القديم يتعلم منه كيف تكون الأصالة، **وسامى مهدى** يتعلم أن الأصالة لا تعنى التراث القومى للعرب وللمسلمين فحسب، ذلك لأن تراث العرب والإسلام مرتبط بطبيعة الحال بتراث العالم القديم كله (لإيلاف قريش إيلافهم. رحلة الشتاء والصيف) وثقافات العالم القديم ليست شيئا إن لم تذب فى وعاء عالمى إنسانى هكذا أصبحت المسيحية فى أوروبا ممتزجة بتراث الإغريق والرومان علاوة على ثقافات أوروبا المحلية: الأنجلو ساكسون، اللاتين، الوندال والقوط، الهون والجرمان والبلقان وكريت وغيرها. وهكذا انتشر الإسلام فى غير بلاد العرب من الأندلس فى الغرب إلى الصين والهند مرورا بفارس فى الشرق وفى بلاد من أفريقيا فى الجنوب.

ولقد ذابت ثقافة الإغريق فى ثقافة العالم كما تذوب قطعة السكر فى كوب ماء. وبهذا الذوبان الخلاق لم يعد أوديب يونانيا فحسب، ولم تعد أنتيجونى مجرد فتاة غربية التفكير والثقافة، إنها حين تصطدم بكريون ممثل السلطة الزمنية تؤكد ما للقانون الطبيعى من قوة داخل النفس قمينة بدحر القوانين الوضعية إن صدرت لا للتعبير عن مصالح الأمة والإنسان بل لتحمى طبقة أو حاكمًا مستبدًا. وبهذا فإن أنتيجونى إنما تتجاوز الحدود الجغرافية المصطنعة بين الغرب والشرق، فهى بما فعلت قد أصبحت «فتاة العالم» وإنسانا نجد له فى أنفسنا وجودًا وحياة لا يذبلان.

وهذا هو ما نصادفه فى أوليس «هومير» البطل الأسطورى الذى يبحث **سامى مهدى** فى رمزه عن قيم أصيلة كامنة فى الإنسان بما هو إنسان لا بما هو عليه من لون محلى متغير بالمكان والزمان.

أتصلح هذه القيم برسوخها وسموها وأصالتها أن تكون زادًا يتزود به البطل فى طريق العودة إلى الوطن يذود عنه ويحميه ويعيد تأسيسه وطنًا آمنا مطمئنًا صالحا للعيش فى المستقبل؟ نعم إنها صالحة وإنها لمخزون تراثى عالمى علينا أن ننهل منه وأن نتمثله.

أما عن رحلة الشاعر فى الجغرافيا فهى بحثه فى المكان المعاصر فى أوروبا والغرب. إن إنسان الغرب الذى يتمثل فى «عوليس» **جيمس جويس** له زوجة هى «بنيلوبى» محذوفًا منها وفاؤها وأمومتها، هى مولى بلوم، عاقر كسلى الفؤاد ونصف بغى، وإن شاعرنا العربى ليسخر من شقاء ليوبولد هذا الذى تتركه زوجته بعد إفطاره بنفسه بينما تتمطى

هى فى فراشها الدافىء تاركة الزوج لفطوره البارد، وحيدًا منكسر القلب. إنها إذن حضارة بلا قلب وبلا رحم خصيب. لكن زوجة الشاعر العربى أم أولاده - رمز أمته - نراها من خلال تيار وعيه:

«تعد الشاى،

خفقة ثوبها الهفهاف تفصح عن خدائقها

وضحكتها تشى ببهيج ليلتها.....»

وهى كذلك:

«تتم زينتها وتلبس أجمل الأثواب،

لا يخفى نضارتها

ولا أمواج فتنتها...»

مع أنها أنجبت له من قبل أربعة أبناء والخامس «جنين يرتج فى أحشائها» ومع أنها امرأة عاملة يراها بعين خياله:

«ربما وصلت

ومكتبها تزين بابتسامتها،

اطمأنت أن فتحة ثوبها لم تتسع

لشهية الزملاء»

فى الوقت ذاته يلعب التناص Inter-textuality دوره فى تكثيف المقارنة بين المرأتين/ الحضارتين داخل وعيه المتدفق

«مولى بلوم تنعس فى الفراش الآن

سوت خصلة من شعرها

شتان، تبحث عن مشابك شعرها

تحت الوسائد»

فهل وجد أوليس العربى بيته ووطنه واطمأن إلى أن أحدا لا يمكن أن يسرق منه «بنيلوباه»؟ بل هو يعلم أن لا شىء نهائيا فى هذا العالم، فالصراع بين الأضداد هو قانون الحياة، كل شىء فى تغير مستمر إلا مبدأ التغير ذاته، وهو يقبل هذا التحدى ويقبل مصيره دون شكوى

«الحرب هى الحرب

نضرب ثم نضرب ثم....»

وإنها لحقيقة بسيطة لكن طلاب السلام القائم على غير العدل لا يدركونها فى غمرة التبلد والتكالب على الشهوات الرخيصة. ولهذا فإن **سامى مهدى** يستعمل لغة بسيطة واضحة أقرب إلى لغة الحياة اليومية: الشاى والمكتب والباصات ومشابك الشعر والسعال وبيضة الإفطار والطفل الذى يحرن كالجواد والبوتيك والإسفلت والجسر والنفق، وأيضا يستخدم موسيقى أليفة جدا: بحر الرجز حمار الشعراء، وصورًا شعرية غير معقدة فى بنائها وإن جاءت جديدة طازجة فى إطار العادى والمألوف

«يسعل سعلتين وينفض التعب القديم»

«خفقة ثوبها الهفهاف تفصح عن حدائقها»

«جرس إلهى إذا ضحكت»

«اطمأنت أن فتحة ثوبها لم تنفتح لشهية الزملاء»

يبحر فى الشوارع»

«الناس ينسحبون مما تنسج العزلات»

فتفاجئنا هذه الصور الشعرية فى نسيج اللغة العادية ولحمتها موسيقى الألفة، تطالبنا ألا نستسلم لنعاس عقلى يزعم أن السلام قريب دانى القطوف مادمنا نحن نريده، وكأن ليس ثمة عدو يريد أن يفرض علينا سلامه الخاص، بشروطه هو الخاصة، وما قبولنا بسلامه هذا إلا نظير الموت والفناء

«يصحو صباحا مثقلا بدخان أمس مر

تصبح الأشجار أورادا ملونة»

هذه صورة بصرية سمعية تذكرنا بطزاجة **هوميروس** وهو يصف مشهد وداع هكتور لأندروماك معيدًا إليها طفله حيث يستعد للانطلاق إلى معركته الحربية مع أخيل، فتتلقى أندروماكى الطفل «بابتسامة بللتها الدموع».

وانظر إلى صورة المواطنين الذين يعيشون الحرب فى شوارعهم وكأنهم رجال الأسطول حيث تمتزج روائحهم فى الباصات لتصبح «سفائن فى بحار لا حدود لها» وهو يتأملهم «**وهو يبتسم ابتسامة وجه بحار عريق**» أما الفنادق الفخمة التى لا يؤمها إلا السياح والدبلوماسيون ورجال الإعلام وأناس الطبقات المترفة فهذه هى «**بغداد فى قمصانها الأخرى**» وإنه لينكر بغداد هذه.. وهذا الإنكار المدرك للتناقض الطبقى رغم انصهار الناس فى بوتقة الوحدة الوطنية ليس إلا الشعر، فما الشعر - كما يقول **مالارميه** - إلا القدرة على إنكار الأشياء، إنه فلسفة النفى كما رآها **هيجل**، وهكذا فإن الشاعر سامى مهدى - لأنه شاعر بحق - نراه لا يسقط فى براثن فلسفة «وضعية» تقبل من السلطة كل شىء وتبرر لها كل شىء (رغم اختيار الشاعر لمنصب رفيع فى الدولة العراقية) لهذا فهو يستخدم أسلوب تيار الوعى ذلك الذى انتشر فى الرواية العربية (ليعبر عن نفى الأبنية الثقافية الثابتة) فاستخدمه من مصر، جزئيا، **نجيب محفوظ** (اللص والكلاب) وكليًا الكاتبان السكندريان **محمود عوض عبد العال** (سكر مر، عين سمكة) **ومحمد الصاوى** (البياصة) والقاص السورى **حيدر حيدر** (التموجات) وزميله **حنا مينا** (الياطر) ومن الكويت **إسماعيل فهد إسماعيل** (المستنقعات الضوئية) ومن العراق **جبرا إبراهيم جبرا**

(السفينة) تأثرًا **بجيمس جويس ومارسيل بروست وفرجينيا وولف** وغيرهم من رواد الأدب المعاصر.

فأما الموسيقى فإن الشاعر يختار لها نوعًا مختلفًا من التشكيل الصوتى لا يبنى فى السمع على هيئة «بلوكات» مسبقة التصميم على أساس الفكرة المسبقة Preconception ذات تفاعيل متساوية العدد فى شطرين متماثلين، ولا هى أسطر تعتمد على تفعيلة تتكرر بعدد معين شريطة أن ينتهى كل سطر بتفعيلة «ضرب» مماثلة من حيث الزمان أو العلة (أو خلوها منهما) يماثل تفعيلة السطر السابق كما أرادت «نازك الملائكة» وكأنها تستبدل مطلقًا بمطلق! بل إن الموسيقى فى قصيدة «عوليس» تتدفق عبر دائرة المجتلب التى تضم تفعيلات الرجز والرمل والهزج (ولماذا لا ينضم إليها تفعيلة الوافر) فهو يستخدم الرجز فى القصيدة جميعا لو قرأنا قصيدته «بنَفس» واحد دون توقف لكننا نقرأ تفعيلة الرمل ما بين قوسين فى أكثر من موضع:

يا لخيبةْ

ذلك المسكين فى موللى

....

ما ألذ الشاى فى المقهى

ونقرأ تفعيلة الوافر (مفاعلتن) القريبة جدا من الهزج (مفاعيلن) فيما بين القوسين

روائحها

سفائن لا حدود لها

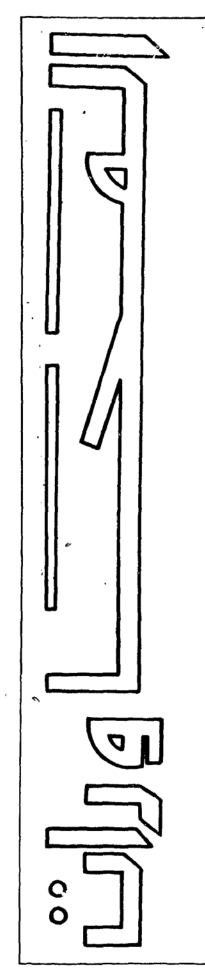
وهكذا تصبح الموسيقى بإيقاعاتها المختلفة جزءًا لا يتجزأ من نسيج العمل الفنى (تعدد الإيقاعات يعادل تعدد مستويات اللغة يعادلان تعدد مستوى الرموز الثلاثة) فهى تتعدى كونها مجرد حلية خارجية تضاف من خارج إلى اللوحة والتكوين، بل إنها - وباستخدام مصطلحات الجشتالت - تكون متضايفة Correlated بحيث تكوّن مع اللغة والتشكيل تركيبا متوحدًا لا يمكن تصور واحد منها دون الآخر كمالا يفهم معنى كلمة الوالد بغير كلمة الولد.

بهذا العلم وهذه الفطنة وذلك الإعلام - بالمعنى الذى أردناه - يمكن لقصيدتنا العربية أن تكون حداثية، علامة على طريق الإبداع وإشارة إلى عالم الغد.. عالم الحرية، ذلك العالم الذى لا يمكن بلوغة إلا عبر رحلات ثلاث، تماما كما أراد الشاعر، هى

- رحلة إلى التاريخ للتزود بالقيم التى رسخت فى وجدان وعقل البشر مخزونا ثوريا لا ينضب.
- رحلة إلى الجغرافيا تفتيشا فى العالم المعاصرعن أسرار التقنية المستحدثة - فى العلم والفن - شحذًا للملكات البحث وأدوات المعرفة.
- رحلة إلى الوطن/ الذات إبداعا أصيلا وممارسة Praxis فى مواجهة الاستلاب Alienation الذى نتعرض له من الغرباء إمبراليين أو طبقيين استغلاليين أو متخلفين ظلاميين جهلاء.■







٢١٤ شعراء السبعينيات والتجليات الأيديولوجية، شعبان يوسف.
وجوه إنسانية على جدار الزمن، محمد إبراهيم. ٢٢٥ الكاتب في
مواجهة الموت والخصوبة، إداور الخراط. ٢٣٢ فقه اللذة ـ قراءة
أولى، السيد إمام. ٢٣٩ عن البحر الرمادي، محمد عبد المطلب

النقد العربي وأزمة الهوية

شعراء السبعينيات والتجليات الأيديولوجية

شعبان يوسف

١ في الخلفية التاريخية:

لايوجد سبيل للشك في أن مرحلة جديدة في ملامحها، وصياغتها، وتوجهاتها، وتجلياتها الأيديولوجية قد بدأت منذ أن حلت بالدولة المصرية الهزيمة العسكرية والسياسية في العام السابع والستين من هذا القرن.

وإذا كانت هذه الهزيمة قد وقعت كالصاعقة على الحكام المتغطرسين الذين دججوا الحياة المصرية والعربية على حد سواء بكمية من الشعارات والمقولات المصنوعة في غرف السلطة المغلقة من قبل مثقفيها ومنظريها، هذه الشعارات والمقولات التي سنعود إليها بعد ذلك كمكون أساسي ورئيسي في تشكيل وجدان ووعي جيل عاش وعبر عن نفسه بعد ذلك في تجليات اختلفت طرقها، وتعددت مستوياتها في التعبير.

هذه الهزيمة/ الصاعقة لم تكن إلا خرابا حل بكل بيت مصري فضلا عن مشاعر الضعة والضياع التي أصابت الشخصية القومية من جراء هذه الهزيمة.

وبعيداً عن الاستطراد في إيضاح الآثار الاجتماعية والسياسية التي لحقت بالشعب المصري والعربي والتي استفاضت في إيضاحها وشرحها وتبريرها أدبيات سياسية وفكرية على مدى السنوات التي أعقبت هذا الحدث، والتي لا مجال لرصدها هنا.. فإن الخطاب السياسي والثقافي قد أصابه تغيير وانحراف مسار... هذا التغيير قد أصاب الخطاب الرسمي، والمطروح بشكل واسع في الصحف والمجلات والإعلام المرئي والمسموع، وفي الوقت نفسه لحق هذا التغيير بالمستوى الآخر من الخطاب. هذا الآخر النسبي المقموع، والمكبوت، والواهن والضعيف والكامن، والذي كان ينمو بشكل حثيث داخل الحركة السياسية من قبل نويات سياسية ذات طابع وبعد ماركسي على وجه التحديد، هذه النويات التي لم تنجح المؤسسة الرسمية في تدجيلها، وإلحاقها بها.. والتي ظلت واقفة في عراء دون أي تمثل في صحف أو مجلات أو مؤسسات.

بين خطاب السلطة، والخطاب الآخر/ المناوئ النسبي.. كانت خطابات متعددة الألوان، ومتفاوتة في تجلياتها الأيديولوجية، تعبر عن نفسها بأشكال مختلفة في أروقة الصحافة أو في داخل أسوار الجامعات. إلا أن هذه الخطابات المتشابكة والمختلفة والمتدرجة في مستويات تعبيرها والتي وقفت كلها على أرض الهزيمة توحدت في صوت أو خطاب واحد، وصنعت ما أطلق عليه فيما بعد بأحداث ٩ ، ١٠ يونيو ١٩٦٧، لإعلان رفض الهزيمة، والاستمرار في الحرب، وبالتالي التمسك بالسلطة السياسية التي أنتجت وتسببت في الهزيمة حيث إن السلطة لم تكن في حينها قد حلت التناقض القائم بينها وبين إسرائيل، ولذلك فهناك مبرر قوي لوجود هذه السلطة. والتمسك بها وتثبيت ما هو ثابت، ودفع هذه السلطة نحو الاستمرار في الحرب والتجهيز لها «لإزالة آثار العدوان».. وهتفت الجماهير وقتها «عبدالناصر يا حبيب.. بكرة هنوصل تل أبيب».. ورفضت أي تمثيل آخر، والذي لوح به عبدالناصر أو صرح به بعد ذلك فهتفت الجماهير «ارجع.. ارجع اي يا زكريا عبدالناصر مية المية، وبالتالي كان يصاحب تلك الحالة مناخ شامل صح فيه عبدالحليم حافظ.. هنحارب.. كل الناس هتحارب وكلمات صلاح جاهين: جبل الجرانيت اتشق وف بحر النيل اتزق ما في حاجة تقولنا لأ.. إيش حال يوم تحريرنا فلسطين.. أما سيدة الشرق «أم كلثوم» التي شجت: راجعين بقوة السلاح. راجعين نحرر الحمى.. راجعين كما رجع الصباح.. من بعد ليلة مظلمة. فقد أشاعت جوا من الحماس.

كان هذا المناخ الساخن، والمؤازر للسلطة في أحلك لحظاتها، بالشعارات والأغاني والصراخ يشكل حالة من الحمى، هذا المناخ قد تنفست فيه عدة أجيال متفاوتة ومتشابكة، في لحظة عبقرية من أزمتها، في تاريخ هذا الشعب الذي كان قد فقد أدوات تعبيره المستقلة والحرة.. هذه الأدوات التي بدأت تعود بطرق وأشكال عديدة فيما بعد.

أما الأعوام القليلة التي سبقت يونيو ١٩٦٧ ، فقد شهدت شبه «علاقة حب غير

شرعية، بين السلطة السياسية، وبين بعض الاتجاهات السياسية والفكرية، هذه الاتجاهات التى عبرت فى الخمسينيات عن اختلافها مع هذه السلطة.. إلا أنها عادت بعد أن حلت تنظيماتها السياسية لتؤازر السلطة، وكان **عبدالناصر** قد تخلص من خطر الإخوان المسلمين.

أخرج **عبدالناصر** الشيوعين من المعتقلات ونجح فى استمالتهم نحو المؤسسة الرسمية - وتسكينهم فى وظائف هذه المؤسسة - مما دفع بعض القيادات الشيوعية لتبرير التوجهات السياسية والاقتصادية للنظام آنذاك.. واختلطت شعارات السلطة بشعارات الشيوعيين تحت مسميات متنوعة.. التأميم.. الاشتراكية.. نظرية التطور اللا رأسمالى.. تحالف قوى الشعب العامل.. وحدة القوى العربية الثورية.. هذه الشعارات والمقولات التى راحت تغزو كتابات الشيوعيين فى هذه الفترة (١).

وشهدت سنوات ما قبل ١٩٦٧ احتفالات لا تنسى بسلطة يوليو وبقائدها حتى فى أعتى سنوات الدكتاتورية. نقرأ للشاعر **أحمد عبدالمعطى حجازى** عام ١٩٦٢ حين كان الشيوعيون يقضون أحلك سنوات العمر والنضال.. كان الشاعر يغنى فى قصيدة عنوانها «البطل» ومهداة إلى **جمال عبدالناصر** يقول: (إنى أغنى للذى رأيته، يوم الأمانى

مثله يوم الخطر

رأيته الإنسان أصفى ما يكون

ألصق ما يكون بالأرض، وأبواب البيوت، والشجر.

أكثرنا حزنًا، أشدنا تفاؤلا، أبرنا بنا

وكان بادى الونى - وما يلين

ثم انتصر..

وكيف لا؟

حصانه أحلامنا

كرٌ وفر فى السنين

وسيفه أحزننا

يا هول غضبة الحزين (٢).

من خلال هذا العرض الوجيز يتبين لنا أن طليعة الأمة ومثقفيها وشعراءها قد انخرطوا فى الصفوف الخلفية للسلطة.. وتوحدت أحلامها وأحزانها.. مع هذه السلطة.. ويذكر **طاهر عبدالحكيم** «أن فريقا من الشيوعيين المعتقلين - آنذاك - فى معتقلات سلطة يوليو.. كانوا يهتفون بحياة **عبدالناصر**.. ومؤيدين خطواته»(٣).

وعندما حلت الهزيمة فى ١٩٦٧ أربكت خطاب السلطة ذاتها، وبالتالى أربكت خطاب المثقفين الذين توحدوا، وحلموا، وحزنوا، وفكروا، ونظروا، وبرروا لخطوات السلطة، وغدوا مع **حجازى** فى قصيدته «أغنية للاتحاد الأشتراكى العربى».

كن لى عائلة..

يا حصن الفلاحين الفقراء

فأنا لا أسرة لى إلا الإنسان بلا أسماء..

يا أبناء الوطن الشرفاء

إنا نتسلم علم الوطن الآن

فلتكن القامات الصلبة ساريه العالى

ولتكن الأعين أنجمه الخضراء(٤).

من الطبيعى وبحكم حركة التاريخ، ومن خلال الخطابات المتشابكة أن ينمو خطاب مناوئ لهذه الخطابات.. حتى إن نشأ ونبت وترعرع فى ظل هذا المناخ.. هذا الخطاب المناوئ والذى تحمل عبئه هذا الجيل الذى تربى وتكون ووعى وقرأ وشاف كل هذا الخراب، وكل هذه الديماجوجية، هذا الجيل الذى تربى فى ظل هذا المناخ دون أن يعيه كاملا، وسمع شعاراته دون أن يصدق تاما. وشعر بكل ما يجرى دون أن يلفه الشعار حتى النهاية وقرأ ما يكتبه المبررون دون أن ينجرف.

هذا الجيل الذى نخص منه الشعراء فى هذه الورقة.. تمثلت رؤيته الرافضة فى ظل هذا المناخ.. وقبل أن نتحدث عن هذا الجيل من الشعراء.. يتحتم علينا أن نذكر الشعراء الذين سبقوهم توا.. ورأوا وسخطوا ورفضوا اعتمادا على وعى تنبؤى ورؤيوى لما قد يحدث، وأخص بالذكر الشعراء **أمل دنقل**، و**محمد إبراهيم أبو سنة**، و**محمد عفيفى مطر**، الذين وقفوا على بعد خطوات كبيرة - متوجسين من هذه السلطة، فهذا **أمل دنقل** يوجه خطابه للسلطة التى لم يتوحد معها ولم يشاركها أحلامها، ولم يختلط أمره فى أمرهم، ففى قصيدته الشهيرة.. «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» يقول موجها الخطاب للسلطة:

«لكننى أوصيك إن تشأ شنق الجميع

أن ترحم الشجر

لا تقطع الجذوع كى تنصبها مشانقا..

لا تقطع الجذوع

فربما يأتى الربيع

«والعام عام جوع»

فلن تشم فى الفروع نكهة الثمر

وربما يمر فى بلادنا الصيف الخطر

فتقطع الصحراء.. باحثا عن الظلال

فلا ترى سوى الهجير والرمال والهجير والرمال.

والظمأ النارى فى الضلوع

يا سيد الشواهد البيضاء فى الدجى

يا قيصر الصقيع!»(٥)

أما فى قصيدته «من مذكرات المتنبى» المؤرخة بتاريخ ١٩٦٨ يقول:

«أمثل ساعة الضحى بين يدى كافور ليطمئن قلبه، فمايزال طيره المأسور

لا يترك السجن ولا يطير

أبصر تلك الشفة المثقوبة

ووجـه المسـود، والرجـولة المسلوبة.

.. أبكي على العروبة...(٦)

أما بعد سنوات أخرى يقول بسخط كبير

قلت لكم

لكنكم

لم تسمعوا هذا العبث

ففاضت النيران، وفاضت الجثث،

أما عفيفي مطر فيقول:

قد جئت إليكم. أتأرجح في مشنقة اللبلاب

أغتصب اللفظة بعد اللفظة: أصرخ

يا .. يا أرضي

كوني قداسا يتلى في صلوات الرفض

كوني سكينا في أضلاع البغض

كوني لفظا مسنونا يفقأ عين الصمت(٧).

إذن كان هناك صوت آخر، وضمير آخر عبر عن نفسه شعرا على عكس من توحدوا.. صوت آخر وضمير آخر كان يتبئ ويتنبأ، بين ثنايا خطابه حالة الرفض الناشئة.. اعتمادا على رؤية مختلفة، ومناوئة، ومتوجسة.. هذا الصوت هو الذي دشن للجيل الذي أتى بعد ذلك.. فلم يتوحد مع السلطة، ولم تندمج أحلامه مع أحلامها، ولم يغن لأي شيء فيها أو لها.. ولم يقف حتى على بعد خطوات منها.. بل رفضها، وتظاهر ضدها مشاركا في أحداث ١٩٦٨، وخرج صراخه - جهرا - لأول مرة في شوارع المدينة، محاولا أن يوجه خطابه للجماهير، هذه المرة، حاملا أشواقها، ومديرا ظهره تماما للسلطة السياسية، مطالبا ولأول مرة بالحريات.. ومكونا أوليات الخطاب السياسي المختلف تماما على هذه الأرضية المختلفة..

أما الشاعر فراج في خطابه الجمالي يسعى نحو استقلالية عن الخطاب الجمالي السابق.. هذا الشعر الذي تكون في ظل نمو هذا الجيل الذي سمي بعد ذلك جيل السبعينيات.

في المصطلح

اختلفت التعريفات والتفسيرات لما سمي بجيل السبعينيات حتى إن معظم من يستخدمون هذا المصطلح يشكون في مصداقيته ويقدمون احترازات في الأصل وحول تفسيره، ليخلصوا إلى أنه ليس صحيحا تماما.. وحوله غموض ما.. حيث إن التقسيمة العشرية التي سادت في النقد الأدبي.. هذه التقسيمة السهلة: إلى خمسينيات وستينيات وسبعينيات.. تقسيمة خاطئة ومضللة، فليس من الطبيعي أن كل عشر سنوات نجد جيلا أدبيا له ملامح وسمات أيديولوجية تختلف عن أدب عشر السنوات التي سبقتها أو التي ستليها.

وينشأ المشكل من بؤرة أن تعريف الجيل الأدبي ليس تعريفًا ثابتا، وهو لا يتأطر بزمن.. وإلا سنعترض على الجيل الذي أطلق عليه جيل ١٩٢٧ حينما برز في الحرب الأهلية الأسبانية، وإذا احتكمنا إلى التعريف اللغوي فسوف يتعقد المشكل أكثر.. ففي لسان العرب «الجيل: كل صنف من الناس، الترك جيل، والصين جيل، والعرب جيل. وقيل الأمة، وقيل كل قوم يختصون بلغة جيل»(٨).

ويبدو أن هذا التعريف يخالف أيضا ما قد تعارف عليه النقاد والباحثون: ويوضح **جابر عصفور** «إذا كان المقياس العمري والوعي المتميز.. فكرا وإبداعا، بالمتغيرات الحاسمة في الواقع والتمرد الحاد عليها والهامشية، إطارا مرجعيا ينطوي عليه الوجه الأول الذي يحدد ما نعينه بدلالة جيل شعراء السبعينيات في مصر من حيث هو جيل ذو خصوصية.. فإن الوجه الثاني لهذه الأطر المرجعية يرتبط بطبيعة الرؤيا المتميزة التي صاغها إبداع هذا الجيل الذي طمح - ولايزال - إلى تأسيس هوية فصامية على مستوى الإبداع»(٩).

إذا كان هذا التعريف لناقد متابع لحركة شعراء جيل السبعينيات فهناك تعريف لواحد من أبناء الجيل وهو الشاعر **حلمي سالم**، وأظن أنه لا يبتعد كثيرا عن التعريف السابق يقول (يتضمن المصطلح تحديدا اجتماعيا/ سياسيا، وتحديدا أفقيا في أن.. جانبه الاجتماعي السياسي ينبع من الإشارة إلى المجموعة الشابة من الشعراء الذين خرجوا من قلب الواقع الاجتماعي السياسي الثقافي المصري في أواخر الستينيات وكل السبعينيات - متشكلين - موقفا ورؤية على أرضية الرفض الاجتماعي والفكري للواقع، من زاوية الفكر التقدمي، بتنوعاته المختلفة، الطامح، إلى مجتمع عادل حر متقدم.. أما جانبه الفني فينبع من الإشارة إلى أن هؤلاء الشعراء أكدوا على إبراز الموقف الاجتماعي المتقدم بتشكيل فني متقدم، وعبر تحديدات تصويرية وموسيقية تتجاوز الراهن الشعري والمحيط»(١٠).

يتلاحظ من التعريفين السابقين ومن تعريفات كثيرة لنقاد آخرين، أن هذا الجيل تكون على أرضية الرفض للواقع الاجتماعي والسياسي والرفض لهزيمة ١٩٦٧، وبالتالي لكل تجليات السلطة القائمة - ثقافيا وسياسيا - وبالتالي جماليا، ولذلك نجد أن الشعراء (**دنقل ومطر أبو سنة**) الذين رفضوا قبلا وتنبئوا بالهزيمة.. قد أسسوا لهذا الجيل الذي سمي بعد ذلك بجيل السبعينيات وإن كان الأداء الجمالي قد اختلف عند واحد أو تطور عند ذلك، أو اتسق معهم عند ثالث.. لكن الأرضية أو الخلفية التاريخية تكاد تكون متقاربة.

إذن فالجيل كانت تبلورت رؤيته حول حدث. هذا الحدث الذي تكونت حوله ثمة سمات مشتركة ومتفاوتة في الدرجة، والحدث هنا هو هزيمة ١٩٦٧ والذي تلته أحداث عمقت من تبلور هذه السمات (حرب الاستنزاف - رحيل عبدالناصر.. حرب ٧٣).

وهذه السمات هي الرفض والسعي لدى الشعراء نحو تشكيل وعي جمالي وثقافي وأيديولوجي مناقض لهذا الحدث.

هنا تكونت حول هذا الحدث شريحتان من الشعراء.. شريحة كبرى حرثت الأرض وبذرت بذور وعيها، وشريحة صغرى واصلت الطريق لاستشراف أساليب وتيمات فنية - ربما أكثر نضجا.. (ربما أقل أفقا. ربما متقاربة ومتشابهة ومتجانسة معها جدا.. هذه الشريحة الصغرى هي التى - فى اعتقادى - نطلق عليها «شعراء السبعينيات»[١١].

ونحن نذكر أن شعراء السبعينيات نشئوا، وتكونوا، وتجلت إبداعاتهم فى ظل مناخ مشحون بأجواء وشعارات وأيديولوجيات متواجهة ومتناقضة، ومتواشجة.. ولانقصد بذلك أن انفعالهم بهذا المناخ وذلك الحدث يقتصر عليهم فقط، بل نقصد أن انفعال هذه الشريحة من الشعراء يتسم بمسمى خاص، يرتبط بظروف نشأتهم المؤطرة بزمن محدد وبوعى أيضا محدد، هذا الزمن الذى يبدأ بثه وتأثيره منذ مطالع الخمسينيات، منذ حريق ٢٦ يناير.. مرورا باستيلاء ضباط يوليو على ناصية الحكم، وسن القوانين العسكرية التى انتظمت عليها شئون البلاد وتصفية الأحزاب، وحوادث الاغتيال السياسى التى وقعت وفشلت وخطابات عبدالناصر، وتضمن هذا الزمن كما هو معروف بعض الإجراءات الاقتصادية التى حسنت نسبيا بعض الشروط المعيشية للطبقات الفقيرة.. مثل قوانين الإصلاح الزراعى، والتأميم وما سمى بقوانين يوليو الاشتراكية، والتى فى الوقت نفسه أزاحت من أمام السلطة شبح الطبقات الرإسمالية التقليدية. وهكذا إلى أن وصل الزمن إلى ٦٧ وهذا الحدث الذى زلزل الأرض تحت أقدام الجميع.. هذه الزلزلة التى تأثرت بها كافة الأجيال الكائنة، وانفعلت بانفعالات مختلفة تجاه هذا الحدث.

أما عن هؤلاء الشعراء.. فاختلطت شعارات الماركسية المطروحة فى بعض المجلات بشعارات القومية العربية.. بالأفكار الوجودية متناثرة هنا وهناك..! اختلطت هذه الشعارات فى ظل سلطة مهزومة.. ظلت تكابر وظلت رموزها تروج شعاراتها مثل «ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة».. ممزوجًا بـ «لا صوت يعلو فوق صوت المعركة».

وبالطبع لابد أن ينعكس هذا الوعى المختلط والمشتت والمهزوم أيضا فى التجليات الإبداعية منذ أن أصبح لهؤلاء الشعراء وجودا شعريا.. وكيانات شعرية منذ مطالع السبعينيات.

فى الأيديولوجيا:

ودون أن نخوض فى متاهة التعريفات الكثيرة والمتعددة والمختلفة باختلاف المناهج والاتجاهات فى تفسير ماذا تعنى الأيديولوجيا[١٢]. سنعتبر مع **ميشيل فوكو** (حتى الهواء الذى نستنشقه فى نشاطنا البيولوجى الصرف مشبع بالأيديولوجيا[١٣]). وإذا اعتبرنا أن الخلفية التاريخية/ السياسية/ الاجتماعية التى عرضنا لها سابقا مكونا رئيسيا لأيديولوجيا هذا الجيل.. فسوف نعد: أن الكتابة بشكل عام هى التجلى الصريح والواضح لهذه الأيديولوجيا التى تكونت ومازالت تتطور وتتبلور يوما بعد يوم عبر المتغيرات السياسية/ الاجتماعية المحيطة بأبناء هذا الجيل.

وإذا كانت الكتابة هكذا بمختلف أدواتها، فما هو موقع الأدب فى حقل الكتابة؟ هناك فقرة لكمال أبو ديب اضطر لاقتباسها كاملة يقرر فيها. (إن الأدب فعل لغوى وعندما ندرك هذه الحقيقة البسيطة.. ونبدأ فى استقراء مطوياتها ندرك وبشكل حاسم أن الأدب فعل فى فضاء أيديولوجى، بل ندرك ما هو أبعد أهمية من ذلك بكثير.. لأن الأدب على وجه الخصوص فعل لغوى فهو فى الآن نفسه فعل أيديولوجى، وكما أن الأدب فعل لغوى فإنه كذلك اختيار مستمر)[١٤].

يتضح من ذلك أن الأدب فعل أيديولوجى.. ولكن كيف نكتشف ذلك فى كل جنس أدبى.. وخاصة الشعر.. هل الأيديولوجية هنا تكمن فى مجموعة المفاهيم التى تحيط بالنص الشعرى. أم أنها تتجلى فى المقولات الواضحة والصريحة المتناثرة هنا وهناك فى أرجاء القصيدة.. أم أنها تترسخ عبر الإيحاءات التى يرسلها النص وتشع من بين سطوره.. أم أن البنية هى الفيصل الرئيسى والحاسم فى تحديد الأيديولوجيا.. بوصفها تصورا مختلفا، ومغايرا، وحاملا لكافة. الأبعاد السابقة.. وأن البنية هى التى تنتظم كل هذه العناصر.. فضلا عن المكونات المتعددة من إيقاع، وصورة بأشكالها المختلفة، والمتعددة.. هذه البنية التى تتركب من مجموعة مكونات أسلوبية وصورية قائمة على أنساق دالة، وفاعلة، وبائة للأبعاد الأيديولوجية الكامنة والصريحة كما أن البنية تتضمن أيضا الشكل باعتبار أن الشكل هو الحجر الأول فى تشكيل البنية لذلك سوف أعتبر أن فى الشعر بعدين للأيديولوجيا:

١ - **البعد الأول:** هو البعد الأساسى والصريح والحامل الرئيسى لجدوى الأيديولوجيا.. يتركز فى البنية بوصفها مميزا حادا وحاسما للتصور الكلى لماهية وطبيعة الفن باعتبار أن الماهية والطبيعة هنا تنطويان على كل هواجس الشاعر فى السياسة والدين والعلاقات الاجتماعية والطقوس الشعبية التى تتشكل فى إيقاع وصورة ولفظ وشكل وتراكيب لغوية.. إلخ. وسوف نسمى هذا البعد.. البعد الصريح للأيديولوجيا. معممين أن تاريخ الفنون بشكل عام هو تاريخ يتأسس على التغير والتطور فى البنية.

٢ - **أما البعد الثانى:** وهو بعد يأخذ شرعيته من البعد الأول، ومجموعة المقولات والمفاهيم والتصورات الذهنية المثبتة داخل النص الشعرى.. والتصورات التى تقوم على وصف «الذات الشعرية» فى شتى أشكالها، الفرح والهزيمة، والانتصار، المهانة، الانسحاق.. إلخ، وسوف يتضح لنا أن ذلك البعد بعد ضمنى ومستتر ويأخذ هذا البعد أيضا عدة أشكال عند الشعراء، بل يأخذ أشكالا متعددة لدى الشاعر الواحد عبر نصوص مختلفة فى مراحل زمنية مختلفة.

إذن ليست طبيعة وجدوى القول الذى يتسم أحيانا بالحكمة أو العظة.. أو الفرح أو الهزيمة.. وليست حالة البوح الذى يأخذ شكل الاعتراف أو الوصف التاريخى لمدينة.. كل هذه الأشياء ليست محددة بشكل رئيسى للأيديولوجيا التى يتسربل فيها النص ولكن البنية التى تصاغ وتتشكل وتتركب وتتبلى بها. كل هذه العناصر القولية أو الوصفية أو البوحية أو التاريخية فى النص.

لذلك نجد أن شعراء السبعينيات يختلفون فى كيفية ودرجة إعطاء نصوصهم الطابع الأيديولوجى.. المميز لهم.. والذى يعطى للجيل هذا الفضاء التغييرى والتثويرى الذى يشيعونه منذ أكثر من عشرين عاما، والذى يزدحم بكم هائل من المقولات والتنظيرات والإبداعات المختلفة، والنصوص التى تتدرج فى مستوياتها الفنية وأحياناً إلى درجة التناقض.

ربما لا نستطيع فى هذه الورقة التى نحن بصددها أن نكشف أو نكتشف ـ بشكل واف ـ عن كل ما ألمحنا أو صرحنا به، لأن ذلك قد يحتاج إلى دراسة مستفيضة ومختلفة ومتوسعة.. ويكفينا هنا أن نقلب فى هذه التربة التى تربط فى حالة ورقتنا هذه بين شعر السبعينيات والأيديولوجيا..

ولكن كيف نكتشف ما ألمحنا إليه فى تدرجات وتطورات متباينة للأيديولوجيا عند شعراء السبعينيات وجماليات هذه الأيديولوجيات. عبر البعدين اللذين أشرنا إليهما ـ البنية باعتبارها بعدا صريحا، فعالا للأيديولوجيا ـ ومجموعة المقولات والمفاهيم، والتصورات الذهنية المبثة. داخل النص والداخلة ضمن تركيب النص، أى ضمن بنيته باعتبار كل ذلك بعدا ضمنيا ومستتراً للأيديولوجيا.. تركيبها وتشكلها. تبحث عن طرق وجدوى للقول أو الوصف أو التأريخ.. إلخ.

لذلك سوف أتصور أن هناك بنية لقصيدة السبعينيات.. هذه البنية لها مكونات وعناصر مستحدثة فى اللغة، والإيقاع، والصورة ومجموعة المداخلات الأسطورية، والحكايات الشعبية، والألفاظ الصادمة، والمألوفة فى أحيان كثيرة، ومحاولة إدخال النص الشعرى فى مغامرات شكلية تصل فى بعض الأحيان لإنتاج جماليات راقية، وفى أحيان أخرى تنحدر بالنص إلى فوضى كاملة لا يحتملها هذا النص ذاته.. فتفجره، ويصبح نصا ضد نفسه، أو ضد البنية.

وسوف أتصور أن هناك فى شعر السبعينيات بنية / مركزا / مهيمنة.. بنية طامحة، وجامحة، وطاردة للمألوف والسائد، ومغيرة، ومتغيرة دوما، وبالتالى فهى محققة للبعد الأيديولوجى الواضح فى أقصى صوره وتجليه.

وأيضا أتصور أن هذه البنية الطامحة استطاعت أن تعمل على استنهاض وتشغيل البعد الأيديولوجى المستتر وتسكينه فى أحسن صوره.. هذا البعد كما أشرنا هو مجموعة الأقوال والمفاهيم.. إلخ.

وبالتالى إزاء هذه البنية/ المركز/ المهيمنة.. نشأت أشكال متدرجة على سفح هذا المركز/ تابعة، ومفتتنة دائما على هذا المركز.. وتسود بهذه الأشكال جماليات مختلفة تجعل منها مجرد صور وأشكال تدور فى فلك البنية الأساسية.

ولأن ما يهمنا هو البنية/ المركز.. المهيمنة، بوصفها محققة لما تصبو إليه من إيضاح.. فسوف نركز عليها واضعين فى اعتبارنا أن كل إيضاح قابل لاستشكال نقدى، واختلاف.. وذلك مضيقا حالة الاستشهاد الكثيرة.. مع إعطاء النماذج الدالة على ما نحاول استبيانه، وسوف نعطى هامشا أيضا للأشكال المتدرجة فى فضاء المركز، والتابعة باعتبارها نافية للأيديولوجيا التى تنطوى عليها الصفة التغييرية والتثويرية التى نشأت ونمت وتطورت فى ظل التجربة الشعرية فى السبعينيات.

وقبل أن نوضح ما أشرنا إليه باختيار نماذج تطبيقية للشعراء.. أود أن أشير إلى أن شعر السبعينيات قد مر بتحولات تطورية متعددة، ومستمرة، وأحياناً انقلابية، فى محاولة القصيدة لتحقيق أقصى جماليات، ومن الطبيعى أن تخفق بعض النماذج فى القصيدة، وقد تنجح نماذج أخرى فى تحقيق هذه الجماليات، وقد يخرج نموذج ثالث عن دائرة الجماليات ليدخل فى دوائر أخرى تنتمى للوصف، أو القول، أو الحكمة، أو العظة.. إلخ.

وفى إطار تلك التحولات والتغيرات المستمرة للقصيدة.. عاش الشعر حالة من التوتر. مازال يعايشها إلى الآن بين مدشنين لتجربة الشعراء ومتحمسين لها، ومنظرين لتأسيس بيان جمالى لها.. وبين رافضين للتجربة ككل ورافضين للأسس الجمالية التى قامت عليها القصيدة فى السبعينيات.

وإذا كان شعراء السبعينيات قد طرحوا أفقهم الشعرى بشكل حثيث وهامشى فى مطالع السبعينيات فهم فى الثمانينات وإلى الآن يطرحون نماذجهم بقوة واستبسال يحسدون عليه.. رغم ما يعانيه بعض هذا الشعر من رفض جماهيرى عام.. ورفض ثقافى أيضا..

فى ظل هذه التحولات نرى أن نموذج القصيدة الذى قدمه الشاعر **حلمى سالم** فى ديوانه (حبيبتى مزروعة فى دماء الأرض)(١٥) لا يحقق الجمالية التى نجدها فى قصائد ديوانه الأخير (فقه اللذة)(١٦) وينطبق هذا القول أيضا على الشاعر **محمد سليمان** الذى لم تكن قصيدته قد خلت من شوائب الستينيات، فمن يستطيع تخليص ديوانه الأول «أعلن الفرح مولده»(١٧) من تلابيب شعر **عفيفى مطر**..

لن نستطيع أن نناقش كافة النماذج التى بين أيدينا لشعراء السبعينيات ولكننا سنختار أكثر النماذج المحققة لما أردنا إيضاحه.. وأرى أن الشاعر **حلمى سالم** تنطبق عليه الشروط التى نراها قد كونت وتكون بها شعر السبعينيات فهو ولد عام ١٩٥١ والتحق بكلية الآداب فى أواخر الستينيات، وعاش الأحداث الكبرى التغييرية ـ وتماس مع العمل السياسى فى الجامعة، وفى مظاهرات ١٩٧٢ قبض عليه مع المتظاهرين واعتقل، وأسس عام ١٩٧٧ مجلة إضاءة ٧٧ (الناقل الأساس لكافة المقولات والإبداعات لشعراء السبعينيات فى تلك الفترة).. أصدر أول دواوينه (حبيبتى مزروعة فى دماء الأرض) عام ١٩٧٣، وهو مازال يبدع ويجرب ويطور فقد أصدر بعد ذلك ستة دواوين آخر هذه الدواوين ـ (فقه اللذة) عام ١٩٩٣ ـ وعاش تجربة الحرب فى بيروت، وأنشأ ديوانا حمل عنوان (سيرة بيروت) (١٨) إذن فالشاعر نموذجى فى تماسه وتشابكه مع الأحداث الكبرى لهذا الوطن، وتجلى هذا التماس والتشابك فى شتى نصوصه الشعرية مستشرفا أفقا جماليا مختلفا وحالا لهذا الاستشراف الجمالى المختلف

بضرب أسس البنية القديمة فى سبيل بنية قصيدته الخاصة.

فى كتابه (أحفاد شوقى)[19] يقول الشاعر **أحمد عبدالمعطى حجازى** «ربما كان **حلمى سالم** هو أكثر شعراء جيله تجريبا» [20].

لماذا يعتبر **أحمد حجازى** أن الشاعر **حلمى سالم** أكثر شعراء جيله تجريبا. (ربما لم تأت إجابة **حجازى** وافية أو شافية بسبب أن **حجازى** يرى فى تجربة **حلمى سالم**.. (هذه الطاقة التى تتجمع فيها مواهب الشاعر وعواطفه وخبراته وملكاته فتجعل التجربة اللغوية سبيلا إلى كشف عن الشخصية الشعرية التى لا يجوز أن نختصرها فى بعض الحيل والتشكيلات النحوية والبلاغية والعروضية..)[21].

هل حقا تنطوى تجربة الشاعر **حلمى سالم** على مجرد حيل نحوية وتشكيلات لغوية وبلاغية وعروضية فقط لتختفى الشخصية الإنسانية للشاعر. أعتقد أن ذلك يحتاج إجابة ليست بنعم أو لا.. بل يتطلب منا أن نضع قصائد شاعرنا محل نظرنا النقدى متواصلين مع ما كنا قد طرحناه سلفا ولإيضاح ما تنطوى عليه البنية.

واختيارنا للشاعر **حلمى سالم** لا يعنى أنه الوحيد الذى يملأ ساحة السبعينيات.. ولكن نموذجه الشعرى يحقق درجة كبيرة من توافر الشروط التى عرضناها، منذ ديوانه الأول «حبيبتى مزروعة فى دماء الأرض» والشاعر **حلمى سالم** يضع تجربته فى أتون التجريب والبحث عن بنية متشابكة مع كافة إشكالياتها.. فى اللغة والإيقاع والصورة واللغة الاستعارية، واللغة التقريرية.. والإيقاع الداخلى والخارجى التفعيلى والنثرى، بعد ذلك.. والصورة عبر أشكالها المختلفة..

ونورد على سبيل المثال أول قصيدة فى أول ديوان عنوانها (مكابدات كتابة قصيدة) تقول القصيدة:

١ - يشطرنى الحرف الموجع نصفين

نصف يعوى فى أحشائى

ككلاب ضالة

والنصف الثانى يزأر فى شريانى

كالمردة

٢ - أتقلص كالأمعاء المسمومة

انمد وأنجزر كثور معتوه القرنين

انفرط كحبات الرمان النيئ

١ - أتشقق - ظمأ.. حبلا - كالأرض.

أتخمر كسماد حى

٣ - ينفلق الكبريت مخاضا ودماءً

قابلة الضوء الوحشية

تشطر رحمى شطرين

شطر يندرج على الورقة

والشطر الثانى يتحوصل فى رئتى

يبقى.. ينخرنى [22]

كالداء المزمن

٣٠ / ١٢ / ١٩٧٣

ربما لا تقدم القصيدة سوى أننا أزاء شاعر قادر على تطويع اللغة فى تشكيلات إيقاعية، وصورية، لتصل إلى بنية خاصة، تصبو إلى حفر ملامح. محاولة أن تتخلص من السائد الستينى، رغم أننا لا نستطيع أن نخلصها من تأثير شعراء سابقين مثل **عفيفى مطر** على وجه الخصوص.. وبرغم ذلك استطاعت القصيدة أن تقدم لنا شاعرا ينبئ بجديد.. ويبشر بقدوم تجربة جديدة.. إذن ماهى العناصر التبشيرية التى تنطوى عليها القصيدة، محاولة التخلص من التيمات السائدة آنذاك، ومنفلتة بصعوبة من هذه التيمات.

تقدم القصيدة مجموعة صور تبدو للوهلة الأولى أنها منفصلة عن بعضها البعض، ومفككة.. ولا يجمع بينها سوى الإيقاع الموسيقى الحاد، والذى يؤدى إلى التماسك الوهمى الذى نراه فى قصائد أخرى..

وعندما نتأمل.. رويداً.. رويداً.. سنرى أن هناك علاقات تراسلية تنشأ بين كل صورة وأخرى لتعطى هذه النوية/ الأساس شرعية جمالية فى بنية القصيدة.

تنقسم القصيدة كما نرى إلى ثلاث فقرات.. كلها تبدأ بجمل فعلية.

- يشطرنى

- أتقلص

- ينفلق

ونرى أن الفقرات لا تقتصر على أنها جمل فعلية فحسب، بل إن الأفعال هنا أكثر مما يحتمله جسد القصيدة.. لكن هذه العلاقات التراسلية بين هذه الأفعال تنتج دلالات متواشجة تشحن القصيدة بظلال ربما كابوسية.. ربما إيحاء بالأجواء التى يعيش فيها الشاعر. فلنتأمل هذه الأفعال مرة أخرى، ولنحاول أن نكتشف مدى قابليتها لصياغة هذه الحالة الكابوسية.

(يشطرنى، يعوى، يزأر، أتقلص، أنمد، وأنجزر، أنفرط، أتشقق، أتخمر، ينفلق، تشطر، يتحوصل، يبقى، ينخرنى).

من رصد الأفعال السابقة فى القصيدة نجد أن الذات الشعرية تقع تحت سيطرة قوى طاغية.. فهى مهددة بالانشطار، وعواء الكلاب الضالة، وزئير (المردة).. وهى إزاء هذه الأخطار التى تهددها لاتجد إلا التقلص، والانفراط الذى يعنى الضياع، والتشقق، والانفلاق.

ويبدو أن صياغة الفقرات بهذه الكيفية، واختيار هذه الأفعال التى توحى بحركة عالية.. المد، والجزر، والانشطار، والانفلاق، والانشقاق. تعطى القصيدة ديناميكية خاصة.

أما شحن القصيدة بأصوات العواء، والزئير، والانشقاق، والانشطار يوتر أجواء القصيدة هذا التوتر الفنى. إن اختيار الشاعر لكمية الأفعال، ونوعيتها، خالقًا، ومنتجا.. هذه العلاقات التراسلية بينها وبين بعضها وحركيتها، وصوتياتها المختلفة.. باعتبار القصيدة نموذجا يهيئ لاستقدام واستحضار أشكال أخرى من التجريب فى البنية. مع الوضع فى الاعتبار أن القصيدة تخلصت إلى حد مّا من سمات القول، والوصف، والتأريخ.. والسرد القصصى شعرا.. واعتمدت على أوليات التركيب اللغوى

والصورى.. واستشراف بنية للقصيدة من خلال خلق علاقات بين عناصر تكوينها. ونحن لا نستطيع أن نتلمس معطيات الإنجاز الشعرى فى السبعينيات من خلال شاعر واحد بالطبع.. ولكننا نحن نشير إليه.. ونتلمس بداياته.

إذن لا غرابة عندما نستدعى قصيدة أخرى أشعلت حواس الشعراء وأطلقت طاقات التجريب إلى حدود لاتحد..

القصيدة هى القاهرة للشاعر الراحل **على قنديل**. ولأن هذه القصيدة بالتحديد طبقت عليها إجراءات نقدية عديدة.. فلا يبقى لنا هنا سوى الإشارات السريعة التى تدلنا على مدى تحقيق الشاعر لبنية مغايرة.

(شريط القطارات كان يوازى تفجر وردة

وكان المساء خواتم ذهبية فى الأصابع

تورد للقلب ما يعجز الصمت أن يحتويه

وكان المدى صاريا لا يقيم)(٢٣).

هذا هو المطلع للقصيدة التى يسترسل الشاعر فى بنائها من خلال صور ممزوجة بحوارات قصيرة، هذه الصور التى تملك جرأة المغامرة.

شريط القطارات كان يوازى تفجر وردة

اجتراء الشاعر على مقارنة وموازاة عنصر من عناصر الحياة الاجتماعية.. بحركة فى الطبيعة، وهى حركة تفجر الوردة.

إن قراءة مطلع القصيدة يدلنا على أن الشاعر يتأمل رحلته من القرية إلى المدينة وهو يستقل قطارا.. فيسرد ما رآه.. وناقلا لشعرية الأشياء التى يراها.

إن الشاعر هنا لا يبوح ولا يقول، ولا يصف.. لكنه يبنى ويشكل.. وتأتى أشكال الوصف والبوح والتأملات خادمة ومطوعة لهذه البنية مستشرفة رؤيا وعالماً ينكشف لنا عبر هذه البنية الخلاقة:

من أشعل الورد أرجوحة؟

والطفولة جنية؟

والسديم رحيلا إلى الجنة)(٢٤).

ثم

(سألت القطارات، كان شريط القطارات زغرودة لا تحد،

أجابت، تعال، فمن طرز الرأس، بالاشتهاءات؟

حرر كعب الصغير من النوم؟

أطلق هذا الصغير؟ الغرابة)(٢٥).

إلى أن يقول الشاعر:

(غفوت قليلا

وكنت أرى النهر يجرى)(٢٦).

ويسترسل الشاعر فى بناء صوره، وسرد تأملاته.. ووصف ما يرى بطريقة خاصة خاضعة لبنية خاصة.. عبر إيقاعات متنوعة ومتقلبة من الخفوت إلى الوضوح الصوتى الإيقاعى.. وعبر حوارات ضمنية مكثفة.. واستخدام أبعاد مكانية!

انغرست لافتة أولى:

القاهرة (٢٧)

هذا الشاعر يعى قيمة السرد والوصف والقول والتصريح والتأمل من خلال حركة بنية متكاملة تخترق البنية الكلاسيكية بجرأة غير مألوفة فى هذا الوقت.. والقصيدة مذيلة بتاريخ٣١ / ٣/ ١٩٧٥ .

تعمل مكونات القصيدة - التى ينشئ الشاعر بينها علاقات جمالية وبنائية - على إيقاظ واكتشاف بنية مغايرة، رابطا أجمل ما يكون الربط بين كائنات لغوية وشعرية متحركة بين أشكال مختلفة، بين فتح نافذة القطار، وفتح تجربة فى الحياة، وتعمل الجملة الشعرية على تشغيل الجملة التى تليها فى تراتبية جمالية.. انظر الفقرة:

أفتح نافذة

يتهدج موج يصل الشرق بأعصاب الغبطة

أفتح عمقا:

تنشطر اليقظة فى ألق الشيخوخة

فأعدل هندامى

أفتح .. أفتح تجربة..

القاهرة تتربع على العرش)(٢٨).

وهكذا تتوالد وتتواتر الصور ليست بطريقة التداعى الحر ولكن بهدف خلق بنية كلية، ومن خلال إيضاح هذه المجاهل المكانية أمام الشاعر تتضافر الصور والإيقاعات بينها وبين بعضها متناسبة مع التركيب اللغوى ليعطى أقصى أبعادتحققت فى هذا الوقت للبنية.. وبالتالى أقصى عناصر للتحقق الأيديولوجى لهذه الطاقة التثويرية التى قلما نجدها. عند شعراء جيل آخر..

إن قيمة شعر الراحل **على قنديل** تنبع من هذا الاجتراء على إنتاج بنية مغايرة ودالة وفعالة فى ظل أن زملاء له فى المرحلة نفسها خرجت قصائدهم عن الهدف الأساسى وهو خلق «بنية مغايرة، فكانت هذه القصائد تدور فى أشكال معلقة دون بنية.. هذه الأشكال تجاهد من أجل الخروج عن السائد.. ولكنها لا تحقق هذا الحلم/ الهاجس الذى ينتج بنية.. سرعان ما نكتشف أن هناك خللا بينا، وواضحا.. هذا الخلل لا يعنى تخريب، وتشويه البنية السائدة، والمهيمنة لاكتشاف، وإبداع بنية مغايرة.. ولكن هذا الخلل يدلنا على أن التجريب مبالغ فى ادعائه ولا نستبعد كل شعراء السبعينيات من هذا التجريب المبالغ فيه، وقد وقعت قصائد كثيرة خارج هذا التجريب الفنى - وخارج طموح البنية المرتكزة على البصيرة ليست مجرد أشكال بصرية، أو تجريبات لغوية.. هذه التجارب التى أسقطت من حسابها نبل المعنى فى الشعر.. هذا المعنى الذى يتجلى فى البنية..

فى قصيدة عنوانها ممالك للشاعر **عبدالمقصود عبدالكريم** نقرأ:

(دولة القلب جاورت دولة السل وانهارت،

يفزع سكان القلب، يهاجرون فى الجمجمة

أنصب مخى خياما تقيهم شر الفناء وشر النخاسة

أنقب فى الحرمان ـ كنز الطهر عن صدر غير مسلول) (٢٩).

وبعيدا عن البحث عن شيء في هذه الفقرة، فالشاعر يلجأ إلى استخدام أشكال بصرية فى القصيدة من خلال التصغير، والتكبير، والخط الرقعة. وهكذا أشكال مجردة من البنية، وإسقاط لنبل المعنى فى الشعر.

وهناك قصيدة للشاعر **حسن طلب** بلغت فى الاعتماد على الشكل البصرى إلى ذروة لم يبلغها شاعر آخر فى قصيدة: (بنفسجة للجحيم). فى ديوانه «سيرة البنفسج». ونشرت وقت كتابتها فى مجلة الدوحة القطرية وقدم لها الناقد **رجاء النقاش**، وهذه القصيدة تعتمد على الشكل البصرى المحض.. والشكل الخارجى للشعر، وهناك تجارب اعتمدت على التراكم الكمى للصور المتواترة والتى تتداعى فى استطراد وليس فى بنية.. وذلك نجده فى بعض قصائد ديوان الخضراء **لأمجد ريان** نقرأ فى قصيدة «البوابة»

مطر من الحناء فوق القلب

البرق مُرتلاه طفل فارع الحزن

من حجر البيوت رأيت طفلا آخر

فـفـزعت، قلت اللون بنى على جسد الصغير

اللون محترق

وقلبى غارق فى غرين الطفولة الغريبة التى لم يعرفوها) (٣٠).

والتجارب التى تنشأ على التضاد اللونى نقرأ فى قصيدة **لأمجد ريان** بعنوان «يغنى الكورال على السلالم الرملية».

(يحاصر الأصفر الهواء والخلاء

يصبح الأصفر دوامة تلتف على الصخر

والأسوار، يقترب الأصفر

من القفاز

يدوس التراكيب) (٣١).

وهكذا تسبح القصيدة فى الشكل وليس التشكيل فى تواتر الصور وليس البنية.

وتقع تجارب الشاعر **محمد عيد إبراهيم** فى هذه المساحة التى تعتمد على حذف عوامل الربط بين عناصر القصيدة.. وترك القارئ لخلق جملة وقصيدة جديدتين.. فى ديوان يحمل اسم: (قبر لينقض) نقرأ **لمحمد عيد** تحت عنوان «تبضعت من دمى».

إنه السؤال

ظلنا عبر نافذتى

له لون الصحارى

لى داهية

كبرياء بحناء أغنية تأتمر

انحنى الليل

قومى إلى الشمس فى جسمه

هل بكاء

مقضى

على أن أعود حجرا محرما

يحن على القطرة) (٣٢).

إن هذين النموذجين الشعريين اللذين يظللان ويملآن مساحة الزمن البادئ من أوائل السبعينيات وإلى الآن.. النموذج الأول الذى يبدع بنية مخترقة ومغايرة للبنية السائدة، سعيا نحو تشكيل وإبداع بنية تحقق أقصى طموح جمالى أيديولجى معبرا عن هذا الأفق التثويرى الذى بشر به جيل السبعينيات بشكل عام.. والنموذج الآخر الذى قفز خارج البنية، هذا النموذج الذى ينبثق عن ارتباك فى الوعى الجمالى، فينتج نموذجا مشوها. وبالتالى يقلل من قيمة الأيديولوجى الساعى لصياغة وجدان يطمح إلى تغيير.

بين هذين النموذجين يقف النموذج الثالث بحياد تام، ويعتبر هذا النموذج امتدادا لتجربة قصيدة الريادة وما تلاها وبالتالى لا تتجاوز الإطار السائد.. وهو نموذج لا يطمح إلى بنية، وينحصر فى القول الصادم أحياناً وطرح محرمات دينية أو جنسيه فى القصيدة.. ويعتمد على الوصف الاستاتيكى الذى لا يخرج من جوهره عن النمط السابق.. ويتوفر هذا فى بعض قصائد الشاعر **عبدالمنعم رمضان** ـ مثل قصيدة (إسكندرية) من ديوانه «الغبار» وأحيانا يتسربل هذا النموذج فى تقنيات السرد الشعرى فقط دون تطويع هذا السرد فى بنية فعالة.. وتجد تلك الطريقة عند **جمال القصاص** يقول **جمال القصاص** فى قصيدة (الشارع الكبير)

(شرطى يهرع يضرب كفا فى كف

ويحملق.. يتزمجر.. ينصرف

(المرأة تضحك، والرجل يغنى)

تتسع الرقعة

يتقوس تحت فراغ الظل

شريط المدخل

الشارع يرتفع.. ينخفض

يغفو فى قلقى

وأنا أمضى

مفتونا بأنينى

أتآكل فى رهج الأشجار

المصلوبة فوق الشط) (٣٣).

ونجد لهذا النموذج الوسطى تجليات مختلفة فهو يظهر فى اللغة كمجرد لغة أحياناً، أو ثياباً حاملة وناقلة لمعنى فقط.. هذا الشكل تمثله بعض قصائد الشاعر **حسن طلب**.. هذه القصائد تعتمد على اللغة كاكتشاف قاموسى وليس كاكتشاف بنائى وفعال.. اعتمادا على اللغة كإصاته وجرس ظاهرى.

هذا النموذج الثالث الذى اكتفى بأن يتعامل مع عنصر واحد من عناصر البنية واستغرق فيها ووقف بحياد ولم يشتبك اشتباكاً فعالا مع البنية القديمة.. ولم يخرج عليها،

ولم يقدم على إبداع بنية.. ربما كسبا واهما لمساحة من التعاطف.. هذا النموذج يمثل حلا وسطيا.. ولا نستطيع أن نقول إن هناك شعراء بكاملهم يمثلون هذا الاتجاه أو هذا النموذج، وهذه القصائد توجد لدى عدد وافر من شعراء السبعينيات عند **محمد سلمان، ومحمود نسيم، ووليد منير**، وقصائد عند الشاعر **حلمى سالم** فى ديوان «سيرة بيروت».. هذه القصائد التى تمثل النموذج المحايد الساكن، المتآلف الذى يتخلى عن الراديكالية التى يطمح إليها أفق الشاعر السبعينى فى تجلياته النظرية.. فاستجاب هذا النموذج للمؤثرات الخارجية ـ الضمنية المستترة لأيديولوجية الشاعر نقرأ للشاعر **حلمى سالم:**

(يلمسنى وتر، فأجاويه

يسلمنى لامرأة تطلب حصتها من عمرى

فأؤاخيها، وتؤاخينى

وتحاكى حالتها المخطوفة فى تكوينى)[٣٤].

ودون أن نخوض فى لجج الاستدعاءات الكثيرة للنصوص الشعرية نجد أن الشاعر السبعينى نفسه قد خوض فى هذه الأشكال الثلاثة بمقاييس مختلفة، وقد يكون أحد هذه النماذج الثلاثة قد استغرق معظم تجربة الشاعر، مما يصلح معالجة ذلك الأمر فى مجال آخر لكن هذه النماذج الثلاثة ترصد المدى الذى تحقق فيه البعد الأيديولوجى الطامح للتغيير والتثوير فى السبعينيات.

أما البعد الأيديولوجى الضمنى أو المستتر والذى يمثل هامشًا على متنها، ولكنه يدلنا على الهاجس، والشعور، الذى يطارد الشاعر، ويكشف هذا البعد أحيانًا عن حالة الذات الإنسانية فى فرحها، وحزنها، وانتصارها، وهزيمتها، وهو دائما يقدم الذات عبر مقولات وتصريحات، وبوح، واعتراف، يقدم الذات فى افتتانها بحالة، أو رفضها فى حالة أخرى، رغم أن هذا البعد ما هو إلا أحد عناصر مكونات البنية، التى دائما ما تبحث عن شكل لتسكن هذه الأبعاد الضمنية.

إن هذا البعد الأيديولوجى الثانى المستتر، يتركب ضمن عناصر البعد الأول ـ الصريح.

هذا البعد الذى يكمن ويتجلى فى مجموعة المقولات والتصريحات والتقريرات والمفاهيم داخل النص.

وإذا كان الشاعر السبعينى استطاع أن يقدم بعض النماذج التى تحدثنا عنها سابقا.. طموحا نحو بنية مخترقة ومتشابكة مع البنية السائدة فهو هنا تتعدد صوره ومواقفه، وتختلف أشكال القول، وأنواع الوصف، فهو مرة يجلد ذاته بقسوة

فنقرأ للشاعر ماجد يوسف:

(ووحدى فى ساحة المعنى

بلا عدة

ولاحاضر

ولاعلامات

بتلحقنى الكذا لعنة

وتدفعنى لجلد الذات)[٣٥].

ومرة أخرى يسخط على هذه الذات ويتنكر لها ويقدمها فى صورة متدنية يقول الشاعر **محمود نسيم:**

(كيف اعتدت هذا المشهد اليومى: رائحة الذباب

وجلستى، مستمنيا، فى لذة

عرى اليدين على الجدار

كتابة الشعر الردىء، تشابه الكلمات

تذكارات موتى، وانتهاك محرمات)[٣٦].

وفى القصيدة نفسها نقرأ:

(كيف احتملت طبيعتى

وحملت إرثى من غوايات المساء)[٣٧].

ونقرأ للشاعر **عبدالمصقود عبدالكريم:**

(أدخن لحظة

أرى أمى بالطين توارى عورتها

أراها طباخة

وكل أخوتى بالجوع ماتوا

وأنا أمضغ خبز المرارة

أدع ممالك أحزانى

أتشتت فى بيوت من حجارة الكآبة

أعشق الذين قوتهم قهوة السواد وخبز النهاية)[٣٨].

ونقرأ أيضًا لنفس الشاعر:

(سفر طويل، توكأ على موتى

سفر طويل، توكأ على موتى

سفر طويل، أخلع عنك بعض الهزائم

تعر أنت، هزائمى أتوكأ عليها.

وأهش بها على هزائمى)[٣٩].

ونقرأ للشاعر **رفعت سلام:**

(تلك آيتنا المضيئة

فافتحى

لا نجمة تأتى

لاطير يرق على حواف القلب

لا يتفجر الصمت المريب عن الفجاءة والذهول

لا شىء

والقلب انحدار، لاقرار

لاقرار

تلك أيتى اللعينة فافتحى شباكك العلوى

لا يأتى

سوى ليل المراثى

والجنازات القديمة

والعويل)[٤٠].

ونقرأ للشاعر **حسن طلب:**

فى الزمن النحسى

من السبعينيات الأنحس

ذيل يترأس

يتسلل بين الوقتين

ويسرق تاج الوجهين:

ويصعد نحو الكرسى

ويجلس

والنيل يسيل كما كان يسيل

فلم يتقلب فى مجراه

ولم ينبس)[41].

النماذج كثيرة ومتعددة.. ومتنوعة.. تعرض الذات لموقفها ورؤيتها، وهزائمها، وشتى تقلباتها، وأحيانا نجد هذه الذات فرحة ومستشرقة لأفق أجمل ومياه أفضل وأرق، وأحيانا ثالثة نجد أن الشاعر ينشغل بوصف أعضاء جنسية لامرأة، والعزف على هذا الوتر الحسى، ونحن لا ندين ذلك إلا إذا كان طارئا على البنية.. على الحالة الشعرية التى تستغرق القصيدة.. وكما أن الشاعر ينشغل بهذا الأمر ينشغل أيضا بمدهشات أخرى تعطى للقصيدة توترا وقلقا.. محاولا أن يصطدم مع المألوف الأخلاقى والدينى.. وفقط..

ومن النماذج القليلة التى اقتبسناها يقدم الشاعر السبعينى فى أغلب حالاته ذاتا منكسرة، ومنهزمة، تنسحب نحو انشغالات بالمحسوس والجسدانى، وربما يكون الشاعر محاصرا بزمن مهزوم تضيع فيه الذات على المستوى الواقعى.. فتحاول أن تخلق ذاتا فنية كمعادل موضوعى لهذه الذات المفقودة نقرأ للشاعر **جمال القصاص** فى قصيدة بعنوان «سأغنى لك» ويهديها إلى **جمال القصاص** نقرأ:

هأنت يا جمال

غادرتك الأحراش القديمة

للهو العنكبوت

ووردة الأنقاض تستبيح،

دمك الرهيف)

ونقرأ للشاعر محمد سليمان مؤكدا على ذاتة

أصاحبنى الآن.. ألهو معى

أتحول فى الوقت صخراً ونبعًا وأغنية

أتحول بحرا وضوءا

أحاورنى)[42].

فالشاعر فى الاقتباسين يحاول أن يثبت أن ذاته مفقودة فيغنى لها، حيث إن وردة الأنقاض تهدد دمه الرهيف كما يقول الشاعر.. وفى النموذج الآخر تصاحب الذات نفسها وتحاور الذات الذات.. وتلهو معها.. ونجد أن هذه النماذج بكيفيات مختلفة تنبث فى نصوص الشعراء السبعينيين وإذا كانت هذه الذات مهزومة ومنسحبة.. فلأنها ذات محاصرة بتاريخ وواقع مهزومين وهناك نماذج قليلة هى التى استطاعت أن تستشرف أفقا آخر.. فالشاعر فى كثير من نصوصه.. يرصد لهذه الهزيمة هزيمة الذات أو هزيمة الواقع والتاريخ الذى اقتحم المرحلة ذات شاهدة ومشهودة فى هذا الخراب إلا قليلا، هذا الخراب الذى وزع أشكاله فى قصائد الشعراء ليعطى مشهداً نأمل فى تجاوزه مقابل حالة الشاهد والراصد له فقط. ■

هوامش الدراسة:

١ - انظر مجلة الطليعة - العدد رقم ٨ - أغسطس ١٩٦٦ - يقول الأستاذ لطفى الخولى فى تقديم المجلة تحت عنوان «وحدة القوى العربية الثورية تخرج من دائرة الشعارات إلى دائرة الواقع الحى».. يقول رغم ما قد يكون هناك من اختلافات أيديولوجية من الخطأ تغافلها أو إنكارها أيا كانت درجاتها يبدو أن هذه «الاختلافات الأيديولوجية» لم تعد كما كان يحدث فى الماضى - تشكل عقبات أمام اتفاق موضوعى حول وحدة العمل الثورى.

٢ - أحمد عبدالمعطى حجازى - الأعمال الشعرية الكاملة - دار العودة.. الطبعة الثالثة ١٩٨٢ ص ٣٠٢ - عنوان القصيدة «البطل» ومهداة إلى جمال عبدالناصر وفى طبعة أخبار اليوم نجد أن العنوان تغير ليصبح (عبدالناصر٢) ١٩٨٩ - لم يبق إلا الاعتراف ص ٦٢.

٣ - طاهر عبدالحكيم أقدام عارية..

٤ - أحمد عبدالمعطى حجازى - مرجع سابق.. ص ٢٦ .. وفى طبعة أخبار اليوم نجد أن العنوان تغير من «أغنية للاتحاد الاشتراكى العربى» إلى «أغنية لحزب سياسى» ديوان «لم يبق إلا الاعتراف» ص ٨٩.

٥ - أمل دنقل.. البكاء بين يدى زرقاء اليمامة - دار الآداب ص ١٥، ١٦.

٦ - أمل دنقل - مرجع سابق ص ١٢١.

٧ - محمد عفيفى مطر - مجلة أدب ونقد - العدد ١٢١ سبتمبر ١٩٩٥، ص ٩٩، مكتوبة فى عام ١٩٦٥.

٨ - ابن منظور - لسان العرب - ج١ طبعة دار المعارف ص ٧٣٩.

٩ - د. جابر عصفور - مجلة إبداع - العدد الخامس، مايو ١٩٩١، ص ٥٠، والمقال يحمل عنوان «واحد من شعراء السبعينيات»

١٠ - حلمى سالم - مجلة الشعر.. العدد ٥٦ - أكتوبر ١٩٨٩ ص ٢٤.

١١ - انظر المجلات التى كانت تصدر فى هذا الوقت مثل مجلة الطليعة التى كان يرأس تحريرها الأستاذ لطفى الخولى.. ومجلة الكاتب التى كان يرأس تحريرها الأستاذ أحمد عباس صالح.. فضلا عن الكتب والمطبوعات التى كانت تصدر عن «الاتحاد الاشتراكى العربى».

١٢ - انظر د. عبدالعليم محمد فى - الخطاب الساداتى - تحليل الحقل الأيديولوجى للخطاب الساداتى، ويورد د. عبدالعليم أن أحد الباحثين الماركسيين أحصى ما يقرب من ثلاثة عشر تعريفا لمفهوم الأيديولوجيا فى الأدبيات الماركسية فقط يتناول كل منها جانبا محددا من دلالات هذا المفهوم ص ١٩ - كتاب الأهالى.

١٣ - انظر كمال أبوديب - العدد الرابع - أغسطس / سبتمبر ١٩٨٥، ص ٥١.

١٤ - كمال أبو ديب - مرجع سابق، ص ٥٤.

١٥ - حلمى سالم - حبيبتى مزروعة فى دماء الأرض - صدر عن مطبعة الدار المصرية للطباعة والنشر عام ١٩٧٤.

١٦ - حلمى سالم فقه اللذة - دار شرقيات للنشر والتوزيع، صدر عام ١٩٩٣.

١٧ - محمد سليمان - أعلن الفرح مولده - أصوات - بدون تاريخ.

١٨ - حلمى سالم - سيرة بيروت - دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٦.

١٩ - أحمد عبدالمعطى حجازى - أحفاد شوقى - منشورات الخزندار - جدة ١٩٩٢.

٢٠ - أحمد عبدالمعطى حجازى - مرجع سابق - ص ٩٥.

٢١ - أحمد عبدالمعطى حجازى - مرجع سابق، ص٩٥.

٢٢ - حلمى سالم - حبيبتى مزروعة فى دماء الأرض ص ١٠، ١١.

٢٣ - على قنديل - الآثار الشعرية الكاملة - مركز إعلام الوطن العربى - صاعد ١٩٩٣ ص ٨٢.

٢٤ - على قنديل - مرجع سابق ص ٨٢.

٢٥ ـ على قنديل ـ مرجع سابق ص ٨٣ .
٢٦ ـ على قنديل ـ مرجع سابق ص ٨٤ .
٢٧ ـ على قنديل ـ مرجع سابق ص ٨٦ .
٢٨ ـ على قنديل ـ مرجع سابق ٨٦ .
٢٩ ـ عبد المقصود عبدالكريم ـ ازدحم بالممالك ـ أصوات ـ بدون تاريخ ص ١٣ وأعيد نشر القصيدة ذاتها فى الديوان الثانى (ازدحم بالممالك ٨٨ ص ١٣٨ مع إسقاط بعض الجمل .
٣٠ ـ أمجد ريان ـ الخضراء ـ دار أتون ـ نوفمبر ١٩٧٨ ص ٦ .
٣١ ـ أمجد ريان ـ مرآة للآهة ـ دار شعر ١٩٩١، ص ١٦ .
٣٢ ـ محمد عيد إبراهيم ـ قبر لينقض ـ دون جهة إصدار ١٩٩١ ص ٦٥ .
٣٣ ـ جمال القصاص ـ خصام الوردة ـ كتاب إضاءة ص ٦ .
٣٤ ـ حلمى سالم ـ سيرة بيروت ـ مرجع سابق، ص ٧١ .
٣٥ ـ ماجد يوسف ـ براويز الأنثى الملتقى للإنتاج الفنى والثقافى، يناير ١٩٩٤ ، ص ٥ .
٣٦ ـ محمود نسيم ـ كتابة الظل ـ أصوات أدبية ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص ٨ .
٣٧ ـ محمود نسيم ـ مرجع سابق، ص ٨ .
٣٨ ـ عبدالمقصود عبدالكريم ـ مرجع سابق، ص ٢
٣٩ ـ رفعت سلام وردة الفوضى الجميلة ـ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٧ ، ص ٧٤ ، ٧٥ .
٤٠ ـ حسن طلب ـ لانيل إلا النيل ـ دار شرقيات للنشر والتوزيع ، ص ٤٤ .
٤١ ـ جمال القصاص ـ خصام الوردة ـ مرجع سابق، ص ٥٧ .
٤٢ ـ محمد سليمان ـ أعلن الفرح مولده ـ مرجع سابق، ص ١٥ .



في عند أعتاب القاهرة العتيقة تربض حارات قديمة تروى أحداث التاريخ وحركة الحياة داخل جدرانها.. زقاق المدق.. الصالحية.. برجوان.. خشقدم.. التربيعة.. أجواء شعبية.. درجات سلم متآكلة تتكسر عليها أضواء باهتة تنبعث من أسفل أحد الأبواب. قط أسود اللون يقف فى شموخ.. نداءات الباعة.. صياح الأطفال يملأ جنبات المكان، ومن ثناياه ينسج عميد الرواية العربية **نجيب محفوظ** بقلمه ذكريات الماضى البعيد.. بيوت نائمة.. أشجار التوت بظلالها الحانية بحديقة التكية.. حتى قرقرة الدجاج ومواء القطط.. فى صفحة من صفحات «حكايات حارتنا» يقول **محفوظ** «ويهرع الناس من البيوت إلى الحارة يتابعون الأسرار الغامضة، لا يدرون عم تمخض، ويتوقعون مزيداً من الإثارة المقلقة.. ويمضى الجو يتشرب بلون رمادى غامق، يزداد قتامة وتجهمًا، ويمضى بحر السواد يقطر نتفًا سوداء، وتنتشر فى الجو ثم تزحف هابطة فى هدوء مخيف ويهجر الناس الحارة إلى الميدان، كذلك يفعل أهل الحارات المتجاورة، يلشدون فى الانطلاق والتجمع البشرى ما يفتقدونه من أمان. وتنفذ إلى حواس الشم رائحة ترابية مثيرة للأعصاب، ويأخذ الكون فى الاختفاء، وتتخايل الأشباح ثم يغرق كل شىء فى ظلام دامس».

أجواء شعبية وظلال وأضواء وتفاعل بشرى عميق، وإذا كان **نجيب محفوظ** قد خلّد فى متون الرواية المصرية عبق الحارة بواسطة الحرف.. الكلمة.. بحسه الأدبى وبراعته التشكيلية فى التصوير والإيحاء.. فإن الفنان التشكيلى المصرى **جورج**

وجوه إنسانية فوق جدار الزمن!

محمد إبراهيم



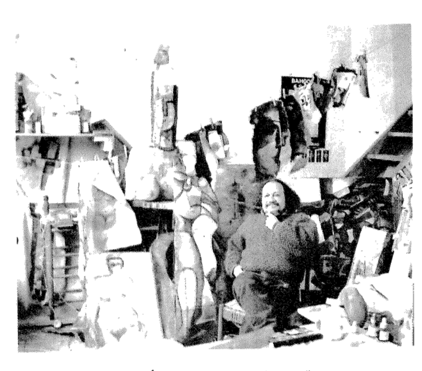
المقاومة الفلسطينية

البـهـجـورى يتناول فى المقـابل الإبداعى نبض الحارة المصرية من ثنايا الخط.. اللون والإبداع. وفى بيتـه بحى معـروف بالقـاهرة وبين ألواحه ولوحاته وعشرات العيون تطل علينا من سمـاء لوحـاته.. كـان هذا اللقـاء.. حوار الذكـريات.. الجذور الأولى فى صعيد مصر.. القلق.. الإبداع.. الغربة والتأمل.

وبين أركان بيته العربى الطراز ومذاقه الأرابيسكى ولمبـة جـاز قـابعة فى زاوية من زوايا المكان وموسيقى **شوبان** تهيمن على الأسمـاع يجلس **البـهـجـورى** يلملم ذاكـرته ويمسح براحـة يده على جبـهـتـه، نعيش فى سراديب ذاكرته عن أيامه ولياليه الخوالى..

هو فنان يعيش على أعصابه.. وأعصابه تعـيش على إبداعـه.. وعـبـر الزمـن النفـسى حيث تلاشى حواجز الزمـان والمكان يتراءى الماضى البـعـيـد **لچـورچ**.. لحظة الميـلاد ويتـذكـر قـريتـه «بهـجورة» الواقـعة بين نجع حمادى والأقصر.. أرض الحضارة.. معبد الكرنك بظلاله المهـيـبـة وتراتيل الكهنة تتصاعد ممتزجة بآى القرآن من جامع أبى الحجـاج الأقـصـرى.. وبين أصداء الزمـان وصمت المكان وعبق التاريخ يسترجع لقاءه الأول مع الحـيـاة.. فى يوم ١٣ من شـهـر ديسمبر.. سنة ١٩٣٢ ولد البهجورى ورددت القرية الصغيرة صرخة الميلاد ويشب الطفل بين دروب قريتـه ويحـاور الأيام وتحـاوره. وفى سن الرابعـة من عـمـره يشـاهد على جدارن إحدى الكنائس «أيقونة» رسم عليـهـا العـذراء وهى تحـمل المسيح على ذراعـيـهـا وانبـهـر **چورچ** واندهش وترسبت فى داخله هذه الدهشـة واستنفـرت حـواسـه.. وتطوى أصابع الزمن الأيام وفى سن مبكرة يفقد الأم ويرتشف كـأس المرارة ويذوق طعم اليـتـم ويتزوج الأب بأخرى ويبتعد عنه ويعانى من الفـراق مما جـعلـه ينطوى على نفـسـه. ومن ملامح الميلاد تتشكل لدى **چورچ** البشارات الأولى لرحلتـه مـع دنيـا الإبداع ومن جـوف الصعيد إلى قلب القاهرة يشد الرحال.. ويعود **البهجورى** لذاكرته ويروى كيف أنه عندما ذهب إلى المدرسـة للمـرة الأولى وهو فى الخـامـسـة من عـمـره وفى أول كـراسـة بدأ «يشخبط» فى الكراسة. ولم تنج كراسات أخوه الأكبر من الشخبطة التى انتقلت بدورها إلى السبورة السوداء بأصابع الطباشير الأبيض وكـان ذلك أول حـوار بين اللونين الأبيض والأسود يمارسه **البهجورى** بتلقائية وعفوية واشتعلت نيران الشخبطة وانتقلت إلى كل ما يحـيط به من أشـيـاء.. زجـاج حـوائط.. أوراق.. حـتى الأرض لم تنج من خطوطه المتعاركة على سطحها..

مـوجـة من مـوجـات الإبداع التلقـائى وحـالـة من حـالات الفـوران النفسى وجدت



البهجورى فى مرسمه بباريس بضاحية أڤيرى

كانت ضعيفة ونصحه بأن ينتبه لدروسه قائلا له: «يا ابنى «بلاش شخبطه» .. أنا عاوزك تدخل كلية الطب وتطلع دكتور قد الدنيا زى ابن تكلا بيه من أعيان بلدتنا «بهجورة» فى الصعيد» ولكن هيهات.. يعانى چورچ من الدارسة وروح الفنان داخله تأبى القيود.. فهو يبحث عن التحرر.. الانطلاق.. وبعد مد وجزر وفى عام ١٩٥١ حصل على التوجيهية بمجموع ٥١٪ والأقدار التى هيأت له طريق الفن عبر سنى حياته.. رتبت له دخوله.. عندما ذهب مع أخيه الأكبر إلى **كمال أمين** أستاذ الرسم فى كلية الفنون الجميلة فى ذلك الحين وكان عمر **چورچ** وقتها أربعة عشر عاما يروى كيف أن **كمال أمين** أجلسه ذات صباح فى مخزن تماثيل وأعطاه بضع ورقات بيضاء كبيرة وحامل رسم وقال له: ارسم هذا التمثال بأصابع الفحم. وتحول تمثال سقراط إلى بقع سوداء على سطح أبيض وبين أحواض الطين الرطب وتماثيل من الطين الرطب وتماثيل من الطين مبللة التقى بشخص اسمه **صمويل هنرى** الذى عرف باسم آدم **حنين** المثال المصرى الشهير.

وفى كلية الفنون الجميلة بدأت تتحول الشخبطة العفوية الطليقة إلى أشكال وخطوط ذات قيم جمالية واندمج **البهجورى** فى رسم كل ما يحيط به.. إناء من فخار.. برتقالة.. إبريق شاى.. عناصر من الطبيعة ثم تحول إلى رسم الموديل العارى بعد أن ضاق ذرعا برسم التماثيل الصامتة والجمادات كما فعل من قبل شيخ الفنانين **راغب عياد** أحد رواد الفن التشكيلى فى مصر فقد عرف عنه أنه لا يحب الطبيعة الصامتة، ولذلك نراه يخرج إلى الأسواق والمقاهى وزحام البشر يرسم ويرصد ويبدع. وهو ما آمن به **البهجورى** ويتفق مع منهجه الإبداعى.. أصبح الإنسان هو محور فنه. بطل لوحاته شكل منه **البهجورى** دعائم فنه ويتذكر **چورچ** «جليلة» أشهر موديل رسمها وحكاياتها الإنسانية البائسة..

ومن طبيعة الفنان التمرد.. التأمل.. البحث وهو أحد المعانى التى جسدها **سيزان** الأب الروحى للفن الحديث بمقولته الشهيرة



العائلة

متنفسها خلال خطوطه الثائرة. سنوات الدراسة والتعب والبحث عن الذات.. أيام مترعة بالعذاب والصمت.. شريط من الأحداث والمواقف وفى نهاية الأربعينيات من هذا القرن يتذكر **البهجورى** أيام الدراسة بمدرسة الإيمان الثانوية بشبرا وكيف واصل رحلة الشخبطة وتحولت خلالها الكراريس والكشاكيل إلى ركام من الخطوط السوداء المتقاطعة.. المتصادمة.. وخشى الأب على ابنه **چورچ** لأن درجاته فى السنة التوجيهية

«إنى أبحث». وبحث البهجورى ونقبّ فى قاع الحياة الشعبية والتهمت عيناه ويداه كل ما يدور حوله.. ماسح الأحذية.. صبى الميكانيكى معلم المقهى.. نساء يحملن الخبز.. بنت البلد أم عيون كحيلة.. شخصيات وصور تعبر عن البسطاء من أبناء الشعب، ويتحرك البهجورى كالبندول.. لا يهدأ.. يذهب كل صباح إلى مرسمه بالكلية يدرس.. يفهم.. يستوعب ثم ينصرف من الكلية ويسرع إلى زحام القاهرة يستدفئ بالناس.. ويصمت **البهجورى** لحظات ثم تبرق عيناه ويتهلل وجهه ويحكى كيف أن الفنان الكبير **حسين بيكار** دخل المرسم فى كلية الفنون الجميلة ذات صباح ورأى خمسة عشر وجها مرسومة بطريقة كاريكاتيرية على أحد الحوائط.. تأملها بيكار وشاهد وجوه زملاء دفعة **البهجورى**.. هاهوذا **الجريدلى.. رؤوف عبد المجيد.. جميل عبد المعطى**.. إلى أن شاهد صورته وبين همسات وهمهمات الزملاء وترقبًا لرد فعل الأستاذ يقول **البهجورى**: «كنت قد رسمت أنفه كبيراً يلتوى إلى الأمام وشفته السفلى مدلاة كأنه قرفان من رسومنا وعيناه تغمزان كعادته عندما يبدو «مبربشا» بعينه ليرى علاقات الغامق والفاتح وتدرج الظلال من الأشكال التى كنا نرسمها»، ويصيح بيكار مهللا وهو يقبلنى ويقول.. عظيم»!



من وحى باريس

ومن مشوار الفن وسنوات التحصيل الفنى بكلية الفنون الذى تخرج فيها جورج عام ١٩٥٥ قدم مشروع التخرج حوالى ١٢ لوحة بعنوان «أولاد الحارة»، ثم أضاف لوحات أخرى إلى المشروع صور بعض أفراد عائلته بطريقة كاريكايرية. وثار الجدل بين الفنان ولجنة التحكيم حول تناوله الفنى ويتذكر **البهجورى** أعضاء اللجنة: **صلاح طاهر.. كامل مصطفى.. حسنى البنانى.. عز الدين حمودة** وكيف انتهى الجدال الفنى لصالح الفنان.

ومع **بيكار** وفى صحف أخبار اليوم وبين هدير المطابع يخطو خطواته الأولى فى أول لقاء مع بلاط صاحبة الجلالة.. الصحافة ومع رائد الرسم الكاريكاتورى **صاروخان** كان اللقاء ومن أخبار اليوم إلى دار الهلال يتعرف على الفنانين **جمال كامل ومنير كنعان** ويعالج **البهجورى** شخوصه ورسومه بحس كاريكاتورى. كانت مقولة الكاتب الكبير **غالى شكرى**: إنه «لا يرسمك.. إنه يقول رأيه فيك».

وفى دهاليز الصحافة يلتقى **جورج** بالفنان الرائد **عبد الغنى أبو العنين** ويذكر **البهجورى** أيام كلية الفنون ومصاحبته **لأبى العينين** وقصة تفوقه فى قسم الزخرفة وكيف أنه كان نجماً لامعًا فى



ماسح الأحذية

دنيا الصحافة حيث كان الفنان **أبو العينين** يعمل مخرجا فنيا لمجلة روز اليوسف ومجلة صباح الخير ويتحدث **البهجورى** عن **أبى العينين** بنبرات تقطر مودة وكيف اصطحبه إلى مجلة «روز اليوسف» وقدمه لصاحبتها ولرئيس التحرير ثم الفنان **عبد السميع** وأصبح برنامج **البهجورى**: فى الصباح يرسم ويدرس فى الكلية، وفى الظهيرة يرسم وجوه زملائه، وعندما يأتى المساء فى أروقة «روزاليوسف». جو ملىء بالإثارة حيث تحتدم المناقشات.. الحوارات.. كوكبة من الرسامين.. الصحفيين.. رجال سياسة.. أدب.. فكر.. ألوان من الثقافة والأدب. بحر متلاطم من الأفكار والآراء.. ويتألق فى سماء الخمسينيات **إحسان عبد القدوس** بعالمه الروائى «النظارة السوداء»، فى بيتنا رجل، شىء فى صدرى». كتابات أدبية تعكس فوران المجتمع المصرى وترصد متغيراته ثم الفنان **جمال كامل** وبراعته فى تصوير الوجوه الشخصية بلمساته التأثيرية الساحرة ويهيم **إحسان عبد القدوس** بفن **البهجورى** ويقول: «هذه العيون من لوحاته لا تنسى»، وتتغلغل ريشة **البهجورى** فى أعماق المجتمع وتمرح خطوطه واسكتشاته السريعة تعبر وترصد فى كل اتجاه وتكتسى ملامح شخصياته بحزن عميق.

وتناول **البهجورى** الكاريكاتيرى الساخر يتفق مع ميوله ومزاجه النفسى فهو ابن الأقصر أرض التاريخ والأساطير.. استوعب الصور الكاريكاتورية المدونة على أوراق البردى وجدران المعابد.. قط برى يرعى الأوز.. سيد قشطة بوزنه الثقيل يجلس على شجرة بينما نرى نسراً ضعيف الوزن يصعد على درجات سلم بصعوبة.. قط وفئران يشربون ويمرحون بسلام.. ثعلب يمتطى ظهر ماعز.. رؤى ساخره ثبتها الفنان المصرى القديم فى ذاكرة التاريخ.

وفى العصر الحديث يطرح قاموس «لاروس» الفرنسى مفهوم الكاريكاتور مبينا أنه «عمل صورة لشخص أو لشىء بالقلم أو الفرشاة تدعو إلى السخرية»، وهو ما تمثله **البهجورى** وزملاؤه من فنانى الكاريكاتور خلال إبداعاتهم المرسومة على صفحات المجلات والجرائد وتتبلور شخصية **چورج** فى هذا الاتجاه وبعنوان «ليس بعد الضحك ذنب» بمجلة الهلال يرسم كاتبنا الساخر **محمود السعدنى** بقلمه صورة لرسامى الكاريكاتير فى مصر.. يقول: «ولعل مصر أيضا هى البلد الوحيد الذى يتمتع بهذا العدد الوفير من رسامى الكاريكاتور، ذلك أن الرسام الكاريكاتور هو كاتب ساخر، لأن الكتابة الساخرة هى الأخرى نوع من

الكاريكاتور. فإذا استثنينا من رسامى الكاريكاتور **صاروخان، طوغان**، و**عبد السميع**، باعتبارهم رسامى سياسة وأحداث ومواقف درامية، لو استثنينا هؤلاء لوجدنا عشرات من الرسامين الفكهين، أعظمهم بلا جدال، **رخا**، و**صلاح جاهين، وبهجت وحجازى وإيهاب وجورج البهجورى**».

ويشق **جورج** طريقه الفنى بثقة وتتوالى معارضه وأعماله الفنية.. أكثر من مائة معرض فى معظم قاعات وعواصم العالم.. ومقتنيات فى متاحف.. عمان.. فرنسا.. المغرب ثم متحف الفن الحديث بمصر وعندما جاء **سارتر** إلى مصر فى عام ١٩٦٠ عبر عن رأيه فى فن **البهجورى قائلا** «رأيت وجوه الفيوم التاريخية.. معاصرة».

لم يقنع **البهجورى** بحدود الرسم الكاريكاتورى من رسم نكتة.. تصميم غلاف وبدأت طموحاته الفنية تضغط عليه وسرعان ما استسلم لها بتأصيل إبداعه الفنى والاهتمام بكل جديد فى عالم الفن وتهب عليه رياح التمرد ويشرع فى إعداد نفسه وشد الرحال إلى باريس عاصمة النور والفن وكان ذلك من منتصف السبعينيات ويرسو بقاربه الفنى على ضفاف نهر السين.. باريس مهبط الوحى الفنى، قبل **البهجورى** ذهب إليها نجوم الأدب والفن فى مصر.. مازالت جدرانها وشوارعها تذكر **طه حسين** عميد الأدب العربى.. **توفيق الحكيم** وكباريه «الأرنب النشيط» فى حى الفنانين مونمارتر حيث كان أديبنا الكبير يتردد عليه أثناء وجوده فى باريس.. مقهى «الدوم» فى حى الرسامين مونبارناس.. وتمثال **ألفريد دى موسيه** عندما خلده **الحكيم** فى رواية فى «عودة الروح» التى أتم كتابتها فى باريس ومن سطورها.. «لاشىء يجعلنا عظماء غير ألم عظيم!» ثم تطلع إلى وجه الشاعر فألفى قطرات المطر تتساقط من عينيه كالعبرات، فتحرك قلبه وسكت فمه!» فى هذا الجو المترع بالجمال وآيات الفن عاش **البهجورى** وفى إحدى ضواحى باريس بمنطقة أقيرى يتخذ **جورج** لنفسه مرسما ويذوب فى زحام باريس ولياليها كما ذاب فى زحام القاهرة.



فلسطين

وعلى مقهى «جيربوا» الشهيره يرى **البهجورى** بعين الخيال لقاء الفنانين: **ديجا.. بيسارو.. سيزان.. رينوار** وهم يتناقشون ويتعاركون.. ومرسم **موريس أوتريللو** بحى مونمارتر وشاهد لمسات **رينوار** المترنمة بحب الحياة.. راقصات **لوتريك** وهى تتحرك كالفراشات تحت أضواء المصابيح.. انتشى بسحر ذبذبات **مونيه** اللونية.. ويتذكر **البهجورى** بين عالم اللون وصخب الحياة مقولة أحد الكتاب

«الأسرة سيطرة» ويلاحظ الأسلوب التكعيبى على بناء اللوحة

»: إن التأثرية ولدت فى باريس ومن العسير أن تفهم بعيدا عن ربوة مونمارتر وشوارعها» وفى معهد العالم العربى بباريس يلتقى مع **إبراهيم علوى** وهو شاب مغربى يعمل كمستشار للفنون ويدور نقاش وحوار حول جدلية التراث والمعاصرة.. ومن خلال رسائل ومحاضرات وأقنعة إفريقية ليشاهد معرض **أندريه بريتون** فيلسوف السرياليين ومؤسسها وتظهر على ملامح **البهجورى** مشاعر الغضب ويطالب بإعدام الفنان السريالى **مارسيل دوشامب مع أندريه بريتون** فى أكبر ميادين باريس إدانة بهجورية.. فتعجبت وسألته لماذا؟! أجاب بصوت غاضب لأنهم أعطوا الفرصة وفتحوا الباب على مصراعيه لأنصاف الفنانين والأدعياء يلقون بالمباول والدمى والنفايات على أرض قاعات العرض ويخيل إليهم أن هذا فن وانتشر هذا الوباء الفنى حتى الآن.

الفنان يختار مدينته.. يضع كلمات يتمتم بها **البهجورى** ويحكى كيف أنه ذهب فى شهر مايو وجلس تحت الشجرة التى كان يرسمها **مانيه ومونيه** آباء المذهب التأثرى ويتتبع **چورج** رعشات الضوء ورحلة اللون فوق سطوح الأشياء.. ثم يركز بصره على زنبقة تأخذ فى النمو لونها يميل للبنفسجى ثم يميل إلى اللون الأزرق ثم تخضر الزنبقة ويتحول الأخضر إلى أخضر زاهٍ ثم يتابع **البهجورى** سياحاته الفنية ويرصد متغيرات اللون فوق وجه الزنبقة فى شهر يونيه حيث يميل الأخضر إلى الإصفرار ويشحب اللون الأصفر ويميل إلى البنى الداكن وتنتهى دورة اللون وينتشى **البهجورى** من هذه الجدلية، الفنية بين حوار الضوء وإيقاعاته المتغيرة ومظاهر الطبيعة ومن قلب اللون يتذكر **البهجورى** الأقصر.. القرنة.. وادى الملوك.. وادى الملكات وكيف أن طبيعة هذه الأماكن تختلف عن جو باريس الهائمة فى غلالات اللون والضياء.. طبيعة الألوان فى مصر تختلف وتميل إلى العمق.. الأصفر.. البنى.. الأخضر.. ألوان معجونة بطمى النيل وخصوبته. ويصمت **البهجورى** ويتذكر زيارته لمتحف **بيكاسو** أشهر فنانى القرن العشرين بالحى الرابع فى باريس والذى افتتحه الرئيس الراحل **ميتران** وتطفو على سطح ذاكرته كلمة الفنان **أحمد فؤاد سليم** عندما سمعا نبأ موته «بيكاسو كان ونس حلو لنا» ونمضى مع **البهجورى** فى تأملاته.. ذكرياته.. وآثار الغربة بادية على قسمات وجهه. فالحارة التى عكف عليها **البهجورى** ليست بيوتا وأزمة كما صورها بلمساته التأثرية **محمد صبرى**.. وليست الحارة التى يلف جدرانها الصمت والظلال الغامضة كما أبدعها **حسن سليمان**.. إنما الحارة فى

منظور البهجورى الفنى هى الإنسان لا الجدران.. المحتوى الإنسانى.. الوجوه.. العيون.. التجاور.. التحاور.. التماسك.. الترابط الإنسانى العميق.. وجوه أخرجها من المتحف لكى يغرقها فى زحام القاهرة كما عبر الفنان **محمود بقشيش**. نلحظ فى لوحات **البهجورى** قبل سفره إلى باريس الزحام والتكدس البشرى فى تكويناته غير أن الأمر اختلف بعد سفره. حدث نوع من الخلخلة الإنسانية ويزداد الفراغ ويهيمن على شخوصه.. وتتحول ألوانه إلى غلالات رقيقة تلف كل شىء ومن ملامح فن **البهجورى** نلمح اهتمامه بتلخيص مفرداته من الزوائد والنتوءات جعلتها ذات مذاق تجريدى يكثف عين المتلقى على أبطال لوحاته من البسطاء.

ومن الأسلوب التجريدى ببساطته.. يتجه **البهجورى** إلى الأسلوب التكعيبى بتداعياته الهندسية يتحول بناء لوحاته إلى مساحات هندسية لونية متواترة تسيطر على فضاء لوحاته ويختزن فى وعاء نفسه تراث بلاده.. الفن القبطى بمذاقه الشعبى وأيقوناته تخلد قصص الأنبياء والقديسين.. وجوه الفيوم بعيونها البسيطة الواسعة وهى تغطى لفائف المومياوات.. حياة الإنسان الكادح المطحون من هذه التراكمات الفنية الممزوجة بماء الألم والمعاناة تشكل وتبلور فن **البهجورى** الذى حافظ على مصريته رغم وجوده سنوات طويلة فى باريس.

ويتأمل **بيكار** فن تلميذه ويحس بنبض المأساة التى تفوح من وجوه أشخاصه «وريشة الفنان، **چورچ البهجورى** ريشة فيلسوف.. رقيقة.. إنسانة.. تحاول أن تقطف الألم الدفين، أن تذيب المرارة، تمحو معالم المأساة.. ولكن المأساة تجرفها وتتقلب النجوى إلى شكوى.. إلى احتراق.. وينبعث من الريشة أنات أشد مرارة من أنين الإنسان.. أنات تذوب فى اللمسات والظلال الخافتة والألوان القاتمة». ومع أطياف الذكرى ولمسات الإبداع وظلال القلق يقف **البهجورى** بوجهه الهادئ وعينه التى لا تكف عن البحث.. اصطياد لقطة.. وجه.. يبثه فى طوايا أوراقه البيضاء لقد تحول **البهجورى** إلى وجه من وجوه لوحاته التى خلدها بفرشاته.. الفن عنده لحظة من لحظات الذوبان.. عيون هائمة تبحث عن المجهول.. شجن إنسانى.. إسقاطات الميلاد.. الخوف من الوحدة جعله ينغمس فى زحام شخصياته الفنية عله يجد عندها الدفء.

وجوه **البهجورى** الصامتة مترعة بالبوح إنها تنظر إلى المتلقى بمودة وحب تحادثه وتحاوره عبر ريشته الملأى بالألم!■



«بائع الفول» أحد الشخصيات التى تناولها البهجورى فى لوحاته.

النقد العربي وأزمة الهوية



الكاتب في مواجهة الموت والخصوبة

إدوار الخراط

قال هناك قول شائع اكتسب قوته ومصداقيته لفرط تكراره والإلحاح عليه ككل الأقوال الشائعة، هو أن العالم الذى يبتعثه (سعيد الكفراوى) فى قصصه يتراوح بين القرية والمدينة. وهو صحيح، بقدر ما يذهب إليه، لكنه لا يذهب إلى القدر الكافى أو الضرورى. عندى، أن هذا العالم يتراوح بين قطبين رئيسيين: هما الموت من ناحية، بجفافه وتجريده والطقوس التى تحيط به، وخصوبة الحياة من ناحية أخرى، بعجينتها العضوية الحيوانية العاتية.

وأظن أن التواجه والتفاعل بين النقائض من خصائص عمل (سعيد الكفراوى): بين الريف والمدينة، بلا شك، وإن كانت الحدود الحضارية بينهما قد أخذت تتهاوى الآن كما يتبدى فى بعض قصصه الأخيرة، وبين الشعرى والحيادى فى الأسلوب، وبين الحلمى والرصدى فى الرؤية، ولكن أساسا بين مواجهة الموت، والانغماس فى طين الحياة المركب الخصيب، وتقع هذه المواجهة، كذلك، بين معنى مطلق من ناحية، وتفصيل جزئى متعين صغير موح ودال بلا شك ولكنه يظل محددا ومحدودا، من ناحية أخرى، وهى الثنائية نفسها التى يتواجه فيها الجنس بشبقه وعرامته مع وجود المواضعات والتقاليد والأعراف، وفى تجل آخر تبدو هذه الثنائية من الماضى المضىء وبين زمان الشيخوخه والوحشة.

(سعيد الكفراوى) كاتب يعرف كيف يبتعث الحسية الجسدية بمظاهرها المختلفة المتسقة مع ذلك فى تراسل وتجاوب يستأثر بالطبقة الأولية من الحس.

(رائحة غرف الحليب، وفوح خبز الصباح الأول من الأفران الموقدة بالنار، ووحل الزرائب، وشيح طرد الأفاعى، وبخور التعاويذ، ومنىّ الشهوات الحرام فى السراويل المهترئة ودمع عين الأرامل المتوحدات)(١).

وتغص قصصه بنصوص من هذا القبيل الذى تمتزج فيه الروائح بمعطيات الحس الأخرى من لمس وبصر وأصوات، وكأنما يؤكد ثروات الحياة الحسية الغنية فى وجه المحل والجدب والفناء، ولكنه لا يلغى العناصر المقابلة المتهددة بالصمت والدثور، بل هو عاكف عليها دءوب فى تقصى أوجهها، معذب وأسيان بإزاء حتميتها.

وهو فى علاجه لهذه المواجهة المتصلة وكل مواجهة عنده إنما هى مواجهة ليست سلبية ولا ساكنة بل فاعلة وديناميـة - بين الخصوبة والقحط أو بين عضوية الحياة وتدفقها بفطرة الحس الغنية وبين مثول العدم والنقص والبتر والوحدة، يشفى على ما قد أسميه (الحضور الأسطورى) عند كلا الطرفين من المواجهة.

فى «حضرة أهل الله» نمط لهذا الامتلاء بالجسدانية الحيوانية إلى حد تجاوزها حتى تشارف حضورا أسطوريا مجسما فى «عم محمد فرج» جساس البهائم الذى يلوح هنا كائنا غير أرضى، يتقدم بخطوات لاحس لها ولاحفيف «ويبدأ ذراعه من غير ظل.. ثم يمضى خفيفا كطيف.. يغوص فى ظلمة ما قبل الفجر لا يرد النداء ولا يلتفت، يختفى رويدا رويدا عائدا من حيث جاء»(٢) وبذلك تنتهى القصة، لكنها لا تنتهى حقا.

ومع ذلك فإن هذا الحضور يتمثل وسط كل تفاصيل ولادة البهيمة وحشاها وانزلاق ماء ولادة العجل، وانهمار المشيمة وانفجار القرن الذى طرطش ماؤه فى ساحة الحيوان. إن هذا الحضور الأسطورى ليس أسطوريا بالمعنى الكونى الشامل الذى يهدف الى تفسير العالم أو ترميز له، كما تجرى به الأساطير العريقة، بل هو يوحى بذلك فقط، ولكنه أساسا يمتزج بمعنى من معانى حضور الحدوتة الشعبية ومعانى اختراق المفاجأة العجائبية لليومى المطروق.

وحسنا فعل «سعيد الكفراوى» أذ أنهى هذه القصة بالذات على ذلك النحو الذى يفتح إمكانات عدة بدلا من نص آخر كنت قد قرأته للقصة نفسها يفسر فيه ويشرح ويوضح وبذلك يغلق الدلالة وينزل بها ويستنفدها.

هذه المقابلة - المعارضة - المواجهة بين الحسية والجفاف هى فيما أتصور دلالة قصة «سيدة على الدرج» التى لا دلالة لها - حتى

على المستوى الأخلاقى البحت - إلا أنها غلبة الحياة على الموت، صعود الحسية على حافة الجفاف، وهزيمة الفقد أمام تأكيد للوجود المليء، وهى مع ذلك هنا حسية غير نقية، أى غير فطرية كما نجدها غالبا فى قصص «مجرى العيون» بل هى هنا مشوبة بالحذر، محوطة بالخوف من الجيران والزوجة أى من مواضعات المجتمع القاسية:

«تقف بشعرها الأسود الطويل كليل، وبشرتها البيضاء الناصعة، تلف جسدها فى روب أسود من الدنتيلا، وتحته قميص من نفس اللون يكبح ثدييها النافرين بحيوية منتصف العمر»[٣].

«وانبثق بداخله ضوء من الحنان»[٤]

وفى هذه القصة بالذات - على جمالها الرقيق ونورها الناعم، ما يميز كتابة «سعيد الكفراوى» - من بين أشياء أخرى - إلحاحه على الاستعارات التى تسند دلالة القصة وتؤكدها بشكل مضمر أحيانا وسافر أحيانا، ما سوف أسميه «الشفرات المساعدة» مثال ذلك «علاصخب الماء ونفذ منه إلى حبة القلب.» «كأنما الريح تشتهى لحس الصخور»[٥] وهو تعليق مجازى شديد الوضوح على موقف السيدة التى على الدرج، تغوى جارها الطيب المتردد الذى يعقد عزمه فى النهاية ويخطو خطوته الأولى فى غمار الحسية المنتصرة ناظرا من نافذة الشقة المفتوحة على البحر الذى اشتد الآن موجه»[٦].

فى هذه القصة نفسها نستشف حضورا أسطوريا أو عجائبيا أو حسب الحدوتة الشعبية إذ «يتردد بكاء الزوج فى فراغ الشقة»[٧] والزوج قد مات من زمان عن زوجة تضطرم بشهوة الحياة.

وهو ما نجد مثيلا له فى قصة «عريس وعروس» فليس إلقاء الصبى السارد بثمرات البرتقال الصغيرة إلى النهر «ثمرة وراء ثمرة»[٨] مجرد حركة عفوية، هى فى تصورى طقس يشير - بوضوح - للهدر والضياع واللاجدوى، على أن الإيحاء بقصة «سيدى إبراهيم الدسوقى والتمساح» أو حكاية الملكة يكفل حضوراً أسطورياً بمعنى الحدوتة الشعبية الذى أشرت إليه فى هذه القصة، يساند ويؤكد معنى «كلياً» يرمى إليه النص.

حضور هذا العنصر اللاواقعى، مصوغا فى شكله الشعبى المصرى الريفى على التحديد، هو الذى يتبدى على طول قصة «الخوف القديم» إذ الابن الميت ينادى أمه من التربة، وتنحو هذه القصة بالذات منحى الحدوتة الشعبية، وخاصة فى نهايتها المعمولة بعناية بعد إعداد متمهل طويل، وعلى غرار الحواديت يشغل النص نفسه بالتبرير البطىء الحريص على سبب كل حركة وكل نامة، وعلى إدراج الغرائبى فى صلب السرد ثم نفيه على الفور بتفسيره وتوضيحه.

وفى قصة «الشرير والجبل» نجد هذا الحضور يتمثل فى صرخة لا نعرف لأول وهلة مم، أو ممن تأتى لكنها على التأكيد غير عادية، أكبر وأثقل وأحفل بالدلالة من مجرد صرخة بشرية، أو حيوانية، لكأنها صرخة كون تتجاوز حد الفيزيقى البحت الى ما وراءه ببعيد: «جاءت أول الأمر مخنوقة، من بئر، ثم محشرجة تصعد من أحجار الطاحون، تستقيم مدوية فى ليل الجبل، غير عابئة بالنجم، وسلطان الظلام، وفوضى الرمل، وتلك العزلة غير المواتية»[٩].

كما يأتى هذا الحضور السحرى - أيضا مثل الحدوتة الشعبية - فى صورة بنت الرجل الأبتر، وهى مفقودة لكنها هى بؤرة القصة كلها بوجودها الطاغى غير المرئى بجدائلها الليلية، وغنائها السحرى والبحر الذى يطل


سعيد الكفراوى

من عينيها، وهى تتكلم بمختلف اللسان وقد ضاعت...»[١٠]

ولعله مما يتعلق بهذا العنصر فى كتابة «سعيد الكفراوى» عنصر يترتب عليه ويتشعب فى الوقت ذاته، أعنى ما يمكن أن أدعوه السعى إلى الإمساك بمطلق ما، القبض على معنى كلى محيط - كما قد توحى بذلك بعض عناوين قصصه التى تأتى بألف لام التعريف «العار - النسيان - الخوف القديم» كأنما هناك طموحًا لعله لا واع نحو استخلاص قيمة مجردة عامة صحيحة فى كل زمان ومكان ولكن الثنائية التى تثرى عمل هذا القصاص وتجعله متعددا حمال أوجه، غير أحادى، هى التى تحمله من جانب آخر على العكوف على الشىء الصغير المحدود المتحدد وعلى العناية بالتفاصيل، وكأنما يصف حال كتابته على لسان أحد شخوص قصصه، فى قصة «الرائحة».

«قضيت أيامك يوما بيوم، مطاردا تلك التفاصيل الصغيرة التى لا طائل من ورائها والتى تحاول من خلالها استعادة الأيام»[١١].

ولكنى أزعم أن لهذه التفاصيل قيمة جوهرية، وأنه يحاول من خلالها استعادة معنى مراوغ ومطلق لكنه لا يقع قط - تقريبا - فى إسار تقرير تجريدى لهذا المعنى، دائما يتبدى المعنى من خلال تراوح الحسى والمجرد فى تفاعل حميم، كما ينبغى للفن أن يكون.

لعل هذا التقابل بين الجزئى - الحسى - التفصيلة الدقيقة، وبين الكلى - المجرد - المعنى العام يجد تحققا له فى المواجهة التى أشرت إليها بين خصوبة الحياة، وجفاف الموت، كلاهما قائم فى عمل «سعيد الكفراوى» لا يجور أحدهما على الآخر ولا يلغيه، وإنما يتبادلان الفعل ورد الفعل.

ويبدو الموت فى عمل هذا الفنان ماثلا له عدة تجليات.

أولا: أتصور أن الشيخوخة هى موت سابق للموت، مشارفة له تكاد تكون مفارقة، ولست بحاجة إلى أن أشير إلى أن الشيخوخة تقوم بدور غريب فى طغيانه فى غمار عمل

هذا القصاص، وهو يستبطن آلامها ووحشيتها وعجزها وخوفها ومثول شبح الفناء على الدوام فيها، استبطانا مدهشا.

وفى مجموعة «بيت للعابرين» نجد أن الدور الرئيسى فى معظم القصص إنما يقوم به لا شخص شيخ فقط بل هو حال الشيخوخة نفسها.

يصدق هذا فى قصص «سيدة على الدرج»، و«الضواحى»، و«الرائحة»، و«رائحة الليل»، و«كشك الموسيقى»، و«صورة ملونة للجدار» بتنويعات مختلفة على موتيف أو نغم رئيسى واحد له ظلال شتى لكن جسمه الراسخ واحد: الشيخوخة، أو على الأرجح شجن انقضاء الزمن. فهذه ست قصص من عشرة فى «بيت للعابرين» تيمتها أو موضوعاتها الأساسية هى وحشة مرور العمر، واقتراب زواله، مع وجود إيحاءات لهذه التيمة فى سائر القصص تقريبا. ولعل أجلى هذه القصص، فى ذلك السياق، قصة «الرائحة» إذ يسعى الكهل إلى السباحة - ضد الزمن - حتى يصل أخيرا إلى جزيرة، صخرة، كأنها يقين بأن العمر قد انقضى فعلا على الرغم من تحديه، وكأن الوصول إلى تلك الجزيرة فى قلب غمار الزمن وصول بلا عودة، وصول لصخرة الموت نفسها، إذ يجد الكهل نفسه فى عالم آخر، ينظر إليه الشباب نظرتهم إلى كائن من عالم آخر، وتنتهى القصة - ولا تنتهى - بأنه «شعر بوحدة مطلقة، تكاثف رعبه اشتدت لطمات البحر على جوانب الجزيزة، ثم جاء المساء غير عادل، فيما يجلس الرجل على الصخرة يراقب مجىء الليل ويخاف الرجوع»(١٢).

إن مجىء ليل الموت هو الذى يرعبه مع وحدته المطلقة. «رائحة الليل تنويع على النغمة نفسها، تنويع حافل - ربما أكثر قليلا مما يحتمل - بشجن الشيخوخة وعاطفيتها، يندهش «فراج» أفندى من ذلك الماضى الحى الذى له رائحة الحليب والذى يتسلل من أركان الشقة فيحيل بدنه الهش إلى أسى على نحو يجعله يقاوم البكاء»(١٣).

أما قصة «كشك الموسيقى» فهى كلها أنشودة معزوفة على موسيقى الزمن الغابر، تتردد أصداؤها - على أية حال - فى قصص الكهول كلها - وهى قصة بديعة، كاملة على نحو ما، قصة «كهول خمسة مضروبين بشيخوخة وهرم، كأنهم أحد أعمدة المدينة القديمة نفسها»(١٤) لكلهم هم أنفسهم - مع الراوى الذى يرتد هو أيضا طفلا صغيرا - يعزفون أغانى منقضية لا تزال فاعلة فى الروح والقلب، أغانى عن المجد والوطن، على نحو فيه براءة صباحية وليس فيه أدنى سذاجة فى الصياغة الفنية، حتى لو شابتها عاطفية مبررة ومقبولة، إذ يختلط التاريخ بالخيال، والماضى المندثر بالراهن الماثل.

على أن قصة «صورة ملونة للجدار» تبرأ تماما من العاطفية، هى استعادة الزمن المندثر على نحو مؤس ومحزن قليلا، دون انهمار لفظى ولا ترف انفعالى.

أما قصة «بيت للعابرين» فهى إحدى فرائد هذا العقد، والكهل هنا إذ يرى «سمية» حبيبة الصبا، مرة أخرى، فى ريعان صباها، لم تقو عليها عادية الزمن بل زادتها نضارة، يحس مع ذلك وبالتباس هذا التجلى - ولا أقول زيفه - إذ تتخايل دائما فى الخلفية «سمية» الأخرى المزدوجة، قرينة عمره، عجوزا محطمة ومحرومة من كل شىء، ولكن ليس فى هذا الازدواج أدنى يقين، الرؤية مفتوحة وقابلة لأكثر من تأويل، ومكر الفن هنا بالفعل مكر جيد وجميل، «لأن كل تلك الأسئلة تمور بداخلى».

الشيخوخة، شجنها ووحشتها وألمها وعجزها - حتى مع ترقيق جوانب خشونتها بفعل شعرية النص، هى تجل أول لموت مستبق، مستلف.

أما التجلى الثانى فلعله الموت قبل الاكتمال، إلى الموت فى عز النضج، كما نجد فى قصة «النسيان» فى مجموعة «مجرى العيون»، فإذا كانت «الرحى» هى قصة اكتمال الشيخوخة، واستحالة الجسم إلى كومة من العظام، معلقة فى قفة، لم يبق لها إلا نظرة على الحياة، كأنما هى بداية فى نهاية الحياة، فإن «النسيان» هى قصة السر الذى يموت به الأب محبوسا فى صدره، قبل أن يفضى به إلى ابنه، ويظل النسيان هو الذى يحكم الرؤية كلها، أى أن «النقص» لعله هو، «معلى الحياة الذى ينبثق ثم يغيب»(١٦) (هل تذكرنا هذه الصياغة بما أشرنا إليه من قبل، محاولة الإمساك بمعلى كلى مطلق ينبثق من تفصيلات حسية وجزئية؟).

فى «النسيان» ليس هناك رضا قط، ولا امتلاء الحياة قط، هناك دائما عطش وغياب، أو نقص.

ثم أليس ضربة الشيخوخة، وضياع الذاكرة، هما موت سابق أيضا؟

أما التجلى الثالث للموت فلعله فى الخوف القديم هو موت الابن ليس فقط قبل الاكتمال، بل قبل النضج، قطف الموت للعود قبل أن يترعرع.

وأخيرا فمن الممكن أن أتصور أن الخوف من الموت، وحده، هو تجل آخر، ورابع فى سياق هذه السلسلة من التجليات، للموت. هذا الشيخ الذى عاش ثمانين عاما يخاف أن يموت وحده، وتعلن رائحته عن موته، ويدبر لهذا الأمر حيلته، يوصى جارته أن تخبط على بابه كل صباح، لكنها تسافر فجأة، دون أن تعلنه وتتركه فى وحدته «الأبدية»، تلك ثم يدخل بيته، يقاوم مخاوفه، يرد خلفه الباب، ويحكم إغلاقه، كأنه فى الحقيقة يدخل قبره أخيراً، ويرد بابه عليه، ويستحكم إغلاقه عليه، أى شىء ذلك إلا أن يكون هو نفسه الموت؟

وما من حاجة بى أن أذكر بمثول الموت، ومقابر الموتى، مثولا ويكاد يكون متوترا بلا انقطاع، فى المشهد القصصى الذى يراود هذا الفنان ولا ينى يراوده مثال ذلك فى قصة «مجرى العيون»، حيث تموت الأزهار قبل أن تفارق جوهرها قبل أن تصبح تحية «وولاءً وبعثًا على نحو ما للموتى من الأحياء»، فيضعها البائع كيفما اتفق، وقد ذبلت وذوت نضارتها، على قبور المجهولين الفقراء الذين لا اسم لهم، موتى يلحقون بالموتى.

ولعل التجلى الخامس والأخير للموت، مما يمكن أن يرصد فى هذا السياق هو الموت الجزئى الذى يتمثل فى البتر والتشويه.

البتر، القطع، الابتسار، التشويه، تمزيق الأشلاء الدقيقة أو الجسيمة هي في تصوري من وسائط الرؤية الأساسية في عمل هذا الفنان.

في قصتين من أبدع وأجمل قصصه: «الشرير والجبل»، في «مجرى العيون» و«وردة الليل» في «بيت للعابرين» نجد الشخصية الرئيسية بتراء الساق بل نجد - على الأرجح - تصوراً لأن ثم جر مقوماً جوهرياً للحياة إنما هو مبتور.

وليس ختان البنات وهو قطع وجرح لا براء منه في «عريس وعروس» مجرد صرخة احتجاج وإدانة لعادة تقليدية جائرة أي إيقاع عسفي لحرمان ولا تعويض له (هو ذلك على وجه القطع!) بل هو فوق ذلك وأساساً مواجهة بين القمع أي القحط وبين الحرية الحسية أي الخصوبة.

والتيمة نفسها - على نحو آخر - هي بؤرة ونهاية قصة «العار»، عنف البتر ووحشيته في القصتين انتهاك للحياة وتدمير لها، أياً كانت العلة، وأياً كانت الغاية. ولعل في قصة «العار» نغمة شعرية عالية جداً لذلك السبب نفسه، لأن النص كأنما أراد أن يتغلب على شراسة وغلظة فعل البتر بأن يدور حوله في لفظية موشاة محلقة بالاستعارات والمجازات ومن هنا تتأتى، في تقديري، مشكلة تعبيرية معقدة ومركبة. فكأنما يلوح أن اللغة الرصينة الجليلة الشاعرية هنا، بذاتها وبمجرد قوتها، تمجيد للعنف والانتهاك، بمجرد سطوة جمالها، بينما الرؤية والمقصد القصصي بلاشك هو إدانة للعنف والتشويه والانتهاك. ذلك مما يوحي لي بسؤال تثيره عندي اللوحات التعبيرية العنيفة التشكيل عند إميل نولده، مثلاً، أو فرانسيك كوبكا، هل عنف التعبير - عجينة الألوان الصارخة الوحشية مثلا وضربات الفرشاة العارمة - هي الوسيط الأمثل لإيجاد العنف - وبالتالي إدانته - في دخيلة المتلقي، أم أن الحياد الرصدي الهادئ النبرة - فيما يلوح للعين ظاهرياً، هو الأفعل والأنفذ أثراً؟ سؤال أعترف أنني لا أجد له إجابة جاهزة.

في قصة «الشرير والجبل» نجد الرجل الأبتر الذي يظلل النص بقوة عجائبية شريرة النية كأنما هو اتهام ظالم قائم لا وسيلة لدحضه ولا منفذ للتبرؤ منه، على أن هذه القصة البديعة تثير مشكلة خلقية - جمالية في الوقت نفسه، لا حل لها، فإن المهندس المتهم المظلوم البريء - فيما هو واضح - يتاح له في آخر القصة أن ينقذ ظالمه الشرير من الموت ويخلصه من الفخ الذي نصبه له بغيه إيقاعه في الهلكة، ولكنه يقول: «تأملته وحين تأكدت أن الفخ يأكله، قفلت الباب من خلفي، ودخلت»(١٧) وينتهي النص.

فمن هو الشرير حقاً، هنا؟ أهو ذلك الذي انتوى ولم يتح له تحقيق نيته؟ أم ذلك الذي انتقم لبراءته - فقضى عليها بمجرد انتقامه لها - أصبح آثماً بالفعل، دون أن ينتوي ذلك أو لعله آثم «بعدم الفعل» - بالتخلي عن الفعل، إذ ترك المقادير تأخذ مجراها دون أن يغلب جانب الخير في نفسه بأن ينقذ من القتل من اعتزم هو نفسه أن يقتله في المقام الأول؟

أما قصة «وردة الليل» وبطلتها المبتورة الساق، وبطلها الثوري القديم المحبط من كل ناحية، فهي أساساً قصة «ابتسار الحياة»، على نحو لا تعويض له ولا عزاء فيه بأي شكل ممكن - إلا عزاء الرفقة المضمرة الحبيبة والحنان الخفي، وأعترف أن هذا القدر من الشعرية الحقيقية في القصة، وهذا الكمال في الرؤية والصياغة ورهافة المشاعر، في لحظة معينة من قراءتي للقصة للمرة الرابعة أو الخامسة، جعلت الدموع تترقرق في عيني، ولا تنكسب بالطبع - ماذا يستطيع أن يجعل الدموع، الآن، تنسكب؟ وهو شيء نادراً مايحدث لي، فهل هو مجرد أثر يتعلق بي - أمر يخصني كما يقول **الكفراوي** في إحدى قصصه، أم هي خصيصة في عملية الفن ذاته هنا؟ فهو أمر يخصنا جميعاً؟

في «وردة الليل» تساوق فريد بين الفتاة اليونانية التي تحدو على المناضل القديم، وهي مبتورة الساق، وبين عملية البتر التي يتعرض لها هذا المناضل نفسه، ورفاقه الذين كانوا يعودون آخر الليل محمولين إلى حجراتهم - زنازينهم الضيقة التي في حجم المقابر، وهم يصرخون، وتتراوح مشاهد القهر في البناء العتيق، ومشاهد الحوريات في فساتين بيضاء كالملائكة، كل هذه المشاهد، المظلم منها والمشرق معاً، تأتيه هي أيضاً شذرات مبتورة متقطعة، في تهويمات كأحلام يقظة قلقة وغير مندرجة في سياق واقعي مرتب، ولكنها متسقة مع سياق البتر والنقص المتراوح والتشظي محكم التناوب وتبادل المواقع.

يتصل بتيمة البتر - وهي فيما أرى لها أولوية في عمل **الكفراوي**، قيمة أخرى هي التشوه، وهذه أيضاً قيمة تشكيلية - مثل التعبيرية - احتفى بها المصورون والرسامون والكتاب الذين عرفوا كيف يوظفون ما يسميه الغربيون «الجروتسك» أي الغريب الشائه معاً، وأوضح مثال لتلك القيمة نجده في قصة في مجموعة «بيت للعابرين»، وهي قصة فريدة بمعنى المفارقة بين عنوانها وموضوعها أو مادتها بين «يسعد صباحك ياوطن» وبين حكاية صبي يدمره الإدمان والقهر الجسدي والعقلي ووحشية البيئة المادية والروحية التي تدفعه وتدفع الآلاف مثله من أبناء الوطن إلى حافة الهلاك. والقصة مكتوبة من خلال رؤية تضخم الأمور والأحوال، أو تصغرها، كأنك تنظر إليها من خلال مرآة مقعرة أو محدبة، حيث التشويه هنا ليس خيانة للأصل ولا عجزاً ولا قصوراً عن المحاكاة، بل هو كشف للجوهر القبيح المكنون خلف أقنعة المواضعات، حيث القهر المتبادل بين الصبي الضحية المجني عليه المفترس القاتل في الوقت نفسه، يقع فريسة للقهر فيمارس هو قهراً على مستوى آخر أكثر شراسة وغلواً.

ويقترب من هذا إبراز وتأكيد العاهة - وهي فقد البصر هنا - في قصة «الكفيف» الذي يتعرف على الناس بمجرد تلمس أكفهم، وقسوة المعابثة به إذ يتآمر صديق الطفولة على أن يخفي عنه نفسه ويعرضه للمحنة - أو للامتحان - هل يتعرف كفه ويتعرفه بعد ثلاثين سنة؟ ويظل السؤال مفتوحاً، فالكفيف لم يعرف الراوي ولكنه يحلف: «يمين بالله لو

كنت صبرت دقيقة واحدة كنت هاعرفك يا سعيد،[18] وعندما يغيب السارد - سعيد - ذلك الكفيف فى حضنه لا نعرف نحن هل كان حقاً سيعرفه لو صبر عليه - وعلينا - دقيقة واحدة أخرى؟

وبينما تقوم اليد فى «الكفيف» مقام العين، فإن العين فى قصة «نظرة عين» تقوم مقام اليد، وتلعب دور سلاح القتل، فالنظرة وحدها هنا هى أداة الضرب المعمى، وهى وحدها التى اسقطت ضحيتها قتيلا.

خصيصة التراوح التفاعل بين طرفين،أو مواجهة نقيضين، كما أسلفت، من خصائص عمل **سعيد الكفراوى**. وهى الخصيصة التى لا تتيح لمواقع السرد عنده أن تكون ثابتة أو مستقرة، بمعنى أن الموقع الجغرافى - مادياً أى طبوغرافياً أو روحياً وبالتالى نصياً - هو دائمًا مؤقت، هو دائمًا فى حالة عبور وانتقال، وهو دائماً على الحافة، فى الضواحى على شاطئ البحر، ولن تجده أبداً فى قلب استقرار راسخ مكين.

هو بيت على البحر فى «سيدة على الدرج»، وبالقرب من المقطم على حافة المدينة فى «الضواحى»، وهو قناة السويس على المعبر الحرج بين الحياة والموت فى «قارب»، وهو الشاطىء وجزيرة فى البحر «فى الرائحة»، وبالقرب من المقابر فى «رائحة الليل»، وعلى كورنيش الإسكندرية - وليس فى أحيائها المزدحمة العامرة بالناس فى «وردة الليل»، وهو فى عين شمس، عند حظائر الخنازير فى المرحلة الأولى من حياة البطلين - اللابطلين فى «صورة ملونة للجدران»، وعلى طرف العمران فى مكان مقطوع «فى حضرة أهل الله»، وهو بالطبع سفح الجبل فى «الشرير والجبل»، ثم هو أساساً مشهد المقابر الماثل باستمرار فى معظم أعماله، ذلك «الشاطئ الآخر للحياة»، ثم هو فى النهاية «بيت للعابرين»، إن دلالة العنوان نفسه كافية، إشارة مفصحة الى الموقع المكانى والروحى والنصى على السواء فى عمل هذا الفنان، إنه ليس بيتًا للقاطنين، القارين، الساكنين، الراسخين، بل هو على العكس من ذلك كله. وتتردد عنده كثيراً عبارة «دار الفناء» فى مقابل «دار البقاء».

وفى هذا السياق فإن أشخاصه ليسوا هم فقط الهامشيون الذين يحتلون مركز البؤرة، كما قالت **اعتدال عثمان** بحق بل إن المشهد القصصى كله، شخوصاً ومواقع ورؤى هامشية تكتسب قوة المراكز وتسقط عليها أشعة البؤرة الكاشفة.

ومن ثم فإننى أتصور أن حداثية نص **سعيد الكفراوى** لا تتأتى فقط من تقنيات حداثية مألوفة من نوع التقطيع الزمنى - والمونتاج أو التوليف النصى بإدخال فقرات كونترابنطية متقابلة فى اللغة وفى المضمون (إن كان ثم فصل بينهما، وهو غير ممكن بطبيعة الحال) ولكنها تتأتى أيضاً من هذا القلق النصى الذى يشيع فى عمله، فليس فى نصه قرار إلى نتيجة مسلم بها، من حيث رؤية الكاتب، وإن كانت نهايات بعض قصصه توحى بتقنية موباسانية أو إدريسية، إذ تفاجئ القارئ وتسلمه إلى الراحة وإلى لحظة تنوير نعرفها من زمان، وقد استطاع ان يخلص من هذا الفخ فى عدد من قصصه، ومنها قصة «الشرير والجبل» نفسها حيث تركنا نحن فى فخ الحيرة الخلقية فى شأن تحديد من هو الشرير، ومنها قصة «فى حضرة أهل الله»، حيث أسقط النهاية التى قرأتها فى إحدى صيغ هذه القصة منشورة أو مخطوطة، وهى النهاية التى توضح وتشرح وتفسر بما لا ضرورة له فنيًا إن مقدرته على قبول النهاية المفتوحة - ورفضه النهاية التى تختم على النص بخاتمها وتغلقه وتسده أمام إمكانات كثيرة - هذه المقدرات تبدت فى معظم قصص «بيت للعابرين»، فهى هنا خفية المدخل إلى النفس، قد تكون مريحة ولكنها ليست محكمة الإغلاق وغير ضارية الوضوح وكان ذلك فى تقديرى من أسباب جمالها وتوفيقها، وإن كان ذلك لم يتحقق فى نهايات معظم «مجرى العيون»، وما من أحد يحق له أن يفرض بل حتى يقترح على الفنان ماذا يأتى وماذا يدع، ولكن كم كنت أوثر أن تحذف صرخة الأم - غير الضرورية - فى نهاية «عريس وعروس» وأن تخفف جرعة العاطفية فى نهاية «مجرى العيون» هؤلاء الذين رحلوا قبل الآوان، ليضع فوق كل قبر من قبورهم زهرة واحدة مروية بدمع العين[19] أحقاً هناك قيمة لـ «مروية بدمع العين»، وهو مجاز على كل حال، وفى النص كله قبل ذلك غنية - وأكثر - عن تأكيده، وقد أتت «شفق ورجل عجوز» أيضًا بارعة وملهمة إذ تتسق مع النص وتشير إلى إمكانات عدة فى الوقت نفسه الذى تكاد فيه تحدد نهاية واحدة غير مقررة.

ولعله مما يتصل بهذا السياق أن قصة «حلم يوسف» التى تقارب حدوتة شعبية أخرى فى صياغة حديثة أو حداثية، هى قصة طيران بين الأرض والسماء، قصة عبور إلى أجواز الفضاء لم يتم، صحيح، لكنه لم ينتف انتفاء تامًا أيضاً، فهو فى منطقة الاعراف تلك بين نقيضين لا جمع بينهما ولا استكانة لأيهما، على نفس النحو الذى تجرى عليه قصة «قارب على الماء» البديعة التى تصور بشكل لا ينسى لحظة عبور بين ضفتين هما ضفتى قنال السويس فى أثناء حرب الاستنزاف وإن كان من جمال صنعته القصة أنها لا تحدد ولا تسمى ولا تقرر، وهنا أيضاً عبور لم يتم - لكنه لم ينتف، والأمثولة هنا جلية ومشرقة ولكن مقبضة الأثر ودالة، وأن حلم العدل عند المناضل القديم لم يتحقق ولكنه لم يتخل عنه، «وكمونهم» - كمون الأعداء غير المحددين فى قلب القارب - أى فى قلب الحلم - هو الطعنة المفاجئة التى كانت مع ذلك متوقعة طول الوقت. والأعداء الذين لا أسماء ولا هوية لهم هم مع ذلك، وذلك متعددو الأسماء ومتعددو الهوية، فإذا لم يكونوا يهود ١٩٦٧ فهل هم أيضًا حيتان انفتاح وخصخصة السبعينيات والثمانينيات وما بعدها؟

فإذا عدت إلى خصيصة المكان المؤقت المهمش فى عمل **سعيد الكفراوى**، فلعلنا نلاحظ أيضاً أنه حتى فى مجموعة «مجرى العيون»، تقع معظم القصص على التخوم بين القرى والغيطان وعلى عكس ما ننتظر من الريف: أن يكون راسخاً، ألفيًا، بل دهرياً، راسخاً وقديماً، نحس هنا أنه عرضى، فإن، قلق، أنظر نصًا، مفصحا له: «وكنت فى قبضة المكان وكأننى فى الحلم، فى الكابوس»[20]، عراقة الريف تكتسب عنده

قيمة حلمية - بل كابوسية، والدار التى يقيم فيها هذا النص - عابرا - «داره المقطوعة عن العمار»(٢١) أو «تأملت أثاث منزلى المؤقت.. أقيم دائماً فى بيوت مؤقتة، مقامه بالقرب من تخوم الصحارى»(٢٢)، إنه ليس فقط هذا المهندس، أو هذا السارد السارى فى قصص الكفراوى، بل هو أيضاً نص الكفراوى نفسه.

ولما كان الكفراوى كاتبًا من أصحاب الأساليب معنياً باللغة بل معنى بها أحياناً، فلعله مما لا نغتفر له أن يعود إلى اقتراف بضع هنات من أخطاء فى اللغة، من قبيل تأنيث المذكر أو تذكير المؤنث، أو استخدام الظرف أو الحال، بوصفه فعلا مضارعًا كأن يقول «تترى بحور الرمال» أى «يقصد تتوالى» أو كأن يعدى الفعل غير المعتدى فيقول «مصيبة تذوى بعمرة»، ويذوى كما هو معروف فعل لازم وهكذا، أو إيراد صفة لشىء لا يمكن أن يتصف بها، لاعلى سبيل المفارقة أو الغلى فى التلوين، بل لمجرد عثرة فى التوصيف كأن يصف نباح الكلام بأنه عواء فى الوقت نفسه وما إلى ذلك من أخطاء واضحة فى النحو لا يمكن أن نمر عليها مر الكرام حتى لو كانت مجرد أخطاء مطبعية.

وليس الكفراوى وحده ممن يقترف هذه الهنات فمعظم قصاصينا يفعلونها إن قليلا أو كثيراً لكنه الآن كاتب راسخ القدم، قوى الشكيمة لا يصح أن نتجاوز له عنها.

أما أساليب اللغة التى يؤثرها من نحو إدراج اللفظة العامية فى سياق فصيح أو إيراد المفعول المطلق دون صفة أو تعريف المعرف أصلا وغيرها، ففى تقديرى أن لها تبريرها الشعرى وأنها تكسب اللغة قوة جديدة وإن كانت غير مألوفة أو غير مقبولة عند الفقهاء القدامى.

لا يبقى لى إلا أن أحاول تحديد سمات الكتابة - باعتبارها ذلك فقط - عند سعيد الكفراوى. ومما لا حاجة لتكراره أن الكتابة لا انفصال لها عن الرؤية وأن اللغة والخبرة الفنية هما شىء واحد، وأن توصيف خصائص الكتابة إنما هو من قبيل الاقتطاع والتجزىء من أجل التوضيح، وأن كل توصيف للكتابة بذاتها إنما هو كذلك، توصيف للرؤية أو للدلالة فى وقت معاً.

وأول ما نلاحظ هنا أنه بينما هناك كتابة تبدو شبه فطرية نضرة، وغير عقلية بمعنى ما فى مجموعة «مجرى العيون» بمعنى أنها تعتمد أساساً على انبعاث مشاهد حسية ما، فيها خشونة بدائية قليلا وفيها نوع ما، أو جانب من اليقين المسلم به، أى من التسليم المضمر أن ما يسرده الراوى هو ذلك، لاشىء غيره، لاشك كبير فيه، فإن مجموعة «بيت للعابرين» فيها نوع من السعى إلى رهافة عقلية، ورقة متأنية متقصية تنم عن حيرة، وتساؤل متصل لا يقر إلى قرار، أفى هذا التفارق إشارة إلى التفارق بين الريف - أساساً - فى المجموعة الأولى، والمدينة أساسا فى المجموعة الثانية؟

ولكننا قد تبينا مع ذلك أن المشهد القصصى أو النصى إنما يقع دائماً على الحافة على الشط فى الضواحى، على التخوم أو هو على الأرجح بين شطين، وضفتين، ومن ثم فإن هناك أيضاً فى الأسلوب نفسه هذا التراوح بين سطوع الكتابة المسرف ووضوحها الفائق، وبين التباسها وترددها وتشظيها انظر مثلاً عبارة مثل «تسير على غير هدى، تحيا أوقات جنونها، وتغوص فى بئر حزنها»(٢٢) أو «هيئة الشيخ العجوز تتحرك متعثرة، كهل يبعث على العطف، جلد على عظم، وقد أسقطت الأيام لحمه..»(٢٣) فمن الواضح أن أياً من هذه المقاطع كانت كافية، وأن الإسراف فى التوضيح قد يهزم القصد منه هذا من ناحية، أما من ناحية أخرى فانظر نهاية آخر قصة فى هذه المجموعة «شفق ورجل عجوز أيضا» حيث تجد أن كل كلمة ضرورية، وأن الإمكانات للتأويل متعددة، وأن النص هنا متماسك لا ترهل فيه، وقوى الإيحاء.

وفى هذا السياق فإن الكفراوى يستخدم ما أسميته تقنية «الشفرات المساعدة» أو المجازات المساندة إذا شئت، لكى يزيد من سطوع النص دون أن يلجأ إلى تقرير مباشر أو وصف لحال نفسية مثلا وكتابته تفيض بل تغص بهذه التقنية.

أسوق منها عدة أمثلة وأترك للقارىء أن يجد عدة أمثلة أخرى، ففى «العار» من مجموعة مجري العيون مثلاً نجد أن كلباً يهارش كلبة، ليوحى بحيوانية الجنس ص ٢٢ وفى «عريس وعروس» نجد هانم الجدة عجوزاً جداً لأنها سطوة الماضى وعسف مواضعاته البالية، «والرحى» بالطبع تطحن الايام والعمر والسدين كما تطحن الذرة ص ٢٨ والجراء التى تبحث عن أثداء اللبن ص ٣٧ شفرة لبحث السارد عن حنين مفقود، يشير إليه فى موضع آخر من بيت «للعابرين» بأنه «غير قادر على مواجهة الحنين، لا أستطيع أن أقاوم ذلك الماضى الذى لا يخص أحداً غيرى»(٢٥) (فهل نقول له: لا، بل هو يخصنا كلنا؟) وفى «عريس وعروس» تموء قطة الدار مواء متضرعًا ذليلاً، وتمرق مرفوعة الذيل الى سطح الدار، قبل أن توقع لعنة الختان على البنتين الطفلتين (ص ١٦) وفى «شفق» تدور الريح بتراب أمشير فتثير سخام الأرض الذى عفر وجه الأب، إذ يجتاحه حس بالعار بعد أن لطخت بنته شرفه (ص ٩٤) أو تصفر الريح فى أعالى مئذنة الولى (ص ٩٨) إذ تحس الجدة بغضب عارم إزاء فعلة هذه البنت، وفى القصة نفسها يسير هذا الأب فى ممرات السراية كأنها سراديب (ص٩٩) وهو طبعاً قد ولد فيها وعاش فيها ويعرفها معرفة المرء ليده كما يقال، لكن إيحاء بالحيرة والضياع هو المقصود هنا.

ومع ذلك فإن هذه التقنية تظهر فى مجموعة «بيت للعابرين» أقل بكثير مما ظهرت فى المجموعة الأولى، ومنها مثلا «بومة تتلصص من خلال كوة فى جدار الجامع» (ص ٦٧) لتوحى لنا بالشؤم الذى يرين على المشهد القصصى كله، ومنها صفير القطار الذى يأتى من بعيد(ص ٤١) ليوحى بأن الرحيل وشيك والسفر عن هذه الدنيا لا مفر منه، وهكذا.

إن النص عند الكفراوى لا يتخلى - وخاصة فى «بيت للعابرين» عن قلقه وتراوحه بين شط الجزالة، بل الوعورة أحياناً وشط الشاعرية المرهفة، أو بين الألفة المطروقة السلسة المنسابة على وجهها دون

عقبات كأداء، وبين كتابة كفء، انصب فيها جهد ودأب مثابر وتحسس مكدود لظلال المعانى «كان القمر يطل من عدد شباك النبى، يبعث ضوءاً شاحبًا ضارباً الظلام الثقيل فتصفر الذاكرة فيما تهب على الريح المديدة»(٢٦) أو عندما يسوق المفردات الفلاحى دفعة واحدة فى فقرة واحدة تكاد تكون تقنية لمن لا يعرف لغة أهل القرية - وربما هذه القرية بالذات كما نجدَ فى «شفق ورجل عجوز أيضاً» بحيث نسأل هل ثم ضرورة حقاً لأن يسوق لنا النص مفردات متلاحقة مثل «الأنتوت» و «المرد» و «البـاء» و «الرخو» و «الداف» إلا إذا كانت غواية لفظية بحتة؟

وعلى العكس من ذلك نجد له لغة «جميلة فى الشعر الحق من نوع الدهر رواق للخطايا» (ص ٩٢) أو لصوته صدى فى الليل وله أمان كعشب طرى (ص ٧٣) أو «بانت الدنيا فى الصباح الرجيم» (ص ٩١).

وللكفراوى مقدرة كبيرة على ابتعاث صورة قوية موحية من خطوط وجيزة قصيرة عارية عن التوشيه مثل الرسوم اليابانية التى تركز على جوهر الأشياء بأكثر الخطوط اختصارا.

وفى تقديرى فإن قصصًا مثل «وردة الليل» و «الحلم بادرة حسنة» هى بكل معنى الكلمة قصص قصائد حقة بالمعنى الذى جهدت أن أستجليه فى أكثر من موضع(٢٧) فى «وردة الليل» تترهف اللغة - والخبرة - وترق وتهف وتمتح من شعرية لوركا شعرية أخرى خاصة بها، وفى الحلم «بادرة حسنة «يهضب الشعر، وتتوحد أزمان مصر، وتقع مواجهة متبادلة وفاعلة بين المطلق المتصل الثابت فى الجوهر وبين تجلياته الآنية، بين المطلق المتصل وتجلياته فى الزمن المتغير، بين الداخل الجوانى ومظاهر الخارج الغنية المحتشدة غنى هذه الكتابة واحتشادها الجميل.

لقد شق «**سعيد الكفراوى**» طريقه الصعب، بموهبة ومقدرة، منذ أن نشر كتابه الأول «مدينة الموت الجميل» عام ١٩٨٥، ولكنه كان قد بدأ يكتب وينشر قصصه اللافتة للنظر ومن أولها «الموت فى البدارى» التى نشرت عام ١٩٦٩ فى مجلة «المجلة» ذات الوزن الكبير برئاسة تحرير «**يحيى حقى**» ثم غاب عن البلاد منتصف السبعينيات حتى خيل للبعض أنه هجر الفن حتى عاد فتوالت قصصه الجميلة بدأب فى كتابيه السابقين «ستر العورة» و «سدرة المنتهى» فأثبت حضوره الأدبى القوى بين طليعة كتابنا ■

هوامش :

(١) ص ٩٠ «شفق ورجل عجوز أيضاً» من «مجرى العيون».
(٢) ص ٨٩ «فى حضرة أهل الله» من «مجرى العيون».
(٣) ص ٦ «سيدة على الدرج» من «بيت للعابرين».
(٤) ص ٩ «سيدة على الدرج» من «بيت للعابرين».
(٥) و (٦) ص ٩ نفسه.
(٧) ص ٥ نفسه.
(٨) ص ١١ «عريس وعروس ـ مجرى العيون».
(٩) ص ٦٩ «الشرير والجبل» من «مجرى العيون».
(١٠) ص ٦٤ نفسه.
(١١) ص ٣٢ «الرائحة» من «بيت للعابرين».
(١٢) ص ٣٣ نفسه.
(١٣) ص ٤٠ «رائحة الليل» من «بيت للعابرين»
(١٤) ص ٦٣ نفسه.
(١٥) ص ٩٥ بيت للعابرين من المجموعة العنوان نفسه.
(١٦) ص ٣٤ النسيان من «مجرى العيون».
(١٧) ص ٧٠ الشرير والجبل من «مجرى العيون».
(١٨) ص ٨١ «الكفيف من ـ مجرى العيون».
(١٩) ص ٥٣ «مجرى العيون من ـ مجرى العيون».
(٢٠) ص ٧٠ «الشرير والجبل من ـ مجرى العيون».
(٢١) ص ٨٤ «فى حضرة أهل الله من ـ مجرى العيون».
(٢٢) ص ٦٢ «الشرير والجبل ـ مجرى العيون».
(٢٣) ص ٣٩ «الخوف القديم ـ مجرى العيون».
(٢٤) ص ٤٤ «عزاء ـ مجرى العيون».
(٢٥) ص ٨٦ من «بيت للعابرين».
(٢٦) ص ٣٥ النسيان من «مجرى العيون».
(٢٧) انظر «الكتابة عبر النوعية» دار شرقيات - القاهرة ٩٤.

الإشارات إلى طبعة «مجرى العيون» مختارات فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤ وإلى «بيت للعابرين» دار الملتقى للإنتاج الفنى والثقافى القاهرة ١٩٩٤.

النقد العربي وأزمة الهوية



«فقه اللذة» قراءة أولى

السيد إمام

النظام لعنة، تقودنا
نحو الارتداد المتواصل،
ونحن مجبرون دائما
على ابتكار آخر،
وهذا الجهد المضنى،
عقاب وحشى
«بودلير»

ترى، كيف نقارب نصا مثل «فقه اللذة»؟! هل نقاربه، بمنطق عقلي صارم، وبنية ذهنية جامدة، تجمع أشتاته المتناثرة، أو المتنافرة؟! بردها إلى مبدأ واحد يحتويها، ونسق بعينه يضمها؟! كيف لنا أن نفعل ذلك، والنص الذى بين أيدينا مراوغ عنيد، متألب على عبوديته، نزاع إلى ربوبيته، متمرد على كل الأبنية الذهنية والعقلية التى تقع خارجه؟! كيف لنا أن نفتش فى نص كهذا، عن «لوجوس» منظِّم، أو عقل مركزى شامل، يحيط به أو يستغرقه، فى الوقت الذى يخلخل فيه البنية، ويزيح فيه مركزه؟! كيف نخضع كهذا، لقالب أو نموذج أو نمط، فى الوقت الذى يستعصى فيه على القولبة، أو التنميط، أو النمذجة؟! هل نقاربه بالبحث عن نظامه الكامن فى وعى صاحبه؟! هل تغدو القراءة هكذا، بحثا أو استقصاء للقصد الماثل فى ذهن كاتبه؟! عن أصول كتابته؟! وما جدوى هذا المسعى أصلا، بافتراض ملاءمته أو صحته، أو حتى مشروعيته؟! هل نقاربه مثلما نقارب نصوصا يستكتبها كاتبوها، أو ينسخونها، وهنا تغدو القراءة نسخا لنسخ، ومحاكاة لمحاكاة، وتمثيلا؟! قراءة أم كتابة؟! نستهلك النص أم نبدعه؟! نزدرده أم نحشه ونحسوه ونستطعمه؟! قراءة أفقية تأخذ فى اعتبارها امتداد النص وتعاقبه، أم قراءة عمودية، تنفذ إلى خفاياه، وأسراره وكوامنه؟!

الفقه: علمُ الأصول والقواعد العملية والأحكام المستنبطة. السنة. الشريعة، الأوامر، النواهى، الممنوعات، المحظورات، المسموحات. قمعُ الشهوة أو كبتها أو إرجاؤها. العفةُ، التجردُ، التطهرُ العصمةُ، التبتل، التقوى، الورع؛ نبذُ اللذائذ، هجر المعاصى، وأد البدن. المحاجاةُ العقليةُ، النموذج، المثال، السلفُ الصالح، النقل، الاتباع، الخضوع، الامتثال.. تلك ارتباطات الفقه ومداراته الاصطلاحية المعلنة. وهكذا، تعددت مدارس الفقة، وانشعبت مسالكه، من **أبى حنيفة النعمان، وابن حنبل، ومالك والشافعى، وابن حزم وابن تيمية**. وهكذا، كتب **أبو حنيفة «الموطأ»، وابن حنبل «الفقه الأكبر» و«الفقه الأصغر» والفقه «الأوسط»** وهكذا...

وتفقَّه، أى علِم الأمر وأحسن إدراكه وفطنته، والفقية (الفقى) فى اللسان الشعبى، من علَّم الصبية أصول القراءة والكتابة ومبادئ الآيات والأحاديث والسور. وفقه اللغة، دراستها فى إطار من تاريخها وتطورها وثقافة شعبها وحضارتها. هكذا كتب **أبو منصور الثعالبى** كتابه فى فقه اللغة، و**لويس عوض**، فى فقة اللغة العربية فى إطار من حضارتها وتاريخها.

أى أن اللفظة ترتبط بمدلول محدد، يردها إلى السنة، أو الشريعة أو فيلولوجيا اللغة، فى الوقت الذى يقوم فيه «فقه اللذة» طبقا لسيرورته الإبداعية بنقض هذه الرؤية وخلخلتها، والنظر إلى الدوال بوصفها مدلولات لمعان ثانوية أو ثانية، تتصف بالإيحاء، والتفجر، وتتمرد على اللسان «الفاشى» الذى أخضعته السلطة، وروضته لكى يتلاءم مع احتياجاتها الطبقية والعملية، وممارساتها القمعية والوحشية المتعنتة بحمولاتها الأيدولوجية الرجعية الزائفة، المروجة للخرافة والتفكير الغيبى، وقياس الشاهد على الغائب والفرع على الأصل والاحتكام إلى عمليات عقلية، وقضايا ذهنية، يمكن أن تتطابق نتائجها مع مقدماتها، دون أن تكون قادرة على الانطباق على الواقع، بمعطياته الحسية أو التجريبية الحية المتجددة. واللذة، مبدأ الغريزة، تلك اللبيدية الحيوية الخلاقة، بارتباطاتها الشهوية، أو الإيروسية الحسية المتأججة، ومحلها البدن (مناط السجن، والتعذيب، والإهانة والنفى

والألم، من قبل السلطة المتعنتة)، وتعارضها مع مبدأ الواقع، بقيمه النفعية والعملية والأخلاقية المستبدة المتزمته، وافتضاضاتها النفاذة الحرة الجريئة المتألبة وطبيعتها النزوية الموقوتة المتلاشية..

هكذا، يؤشر النص عنوانه عن طبيعة الاستبدالية الحرة المناوئة: معارضة المجرد بالمحسوس، الروح بالجسد، الصورة بالمادة، الشريعة باللذة، وهكذا... أو بمعنى أدق، محموما بينها من تعارض أو المماهاة بينها: بدنه وروحه، ناسوته ولاهوته، كاشفًا فى الوقت ذاته عن طبيعته التصادمية مع الرؤى والأنساق الثبوتية التى تقع خارجه. بتبادل **حلمى سالم، موقعه مع الشافعى والماوردى وابن حزم وابن تيمية،**

هكذا تنحرف الأشياء والمواضيع والإشارات والعلامات عن مداراتها، لكى يتم إزاحتها وتحريفها وتشويهها، وخلعها من جذورها، ليتم تذريتها، وتشتيتها ونسفها من أصولها، وإعادة خلقها وإبداعها. وتغدو محاولة العثور على قواعدها، وأحكامها، خارج محيطها النصى وسياقها الذى وردت فيه، جهدا مساويا لجهد سيزيف، حيث لايكمن معنى الصخرة فى حدودها الفيزيقية وحدها، وإنما فى تدحرجها، وتضعضعها وانخلاعها هى ذاتها. ويتم، من ثم، محو التعارض بين الأنوات المنخرطة فى المشهد الشعرى، بما فيها الأنا الذكورية والأنا الأنثوية، اللتين يتم تماهيهما، واتحادهما، عبر فعل الإبداع الجسدى، والخروقات البدنية وحدها يبدآن معا، أسطورة الخلق الشهوى، والنزوى (لماذا لانسمى الحاء إذن باسمها والباء باسمها، وما الذى يبقى لنا، حتى نشارف هذه اللذة المرجأة؟!

اللغة: نظام من الإشارات، أو العلامات، تتألف من دوال، هى شكل اللغة أو صورتها السمعية أو المنطوقة أو المنقوشة أولا، ومداليل، هى الصور الذهنية أو المفاهيم التى تستدعيها، وتحيل إليها هذه الصور السمعية المنطوقة أو التلفظ بها، تسبح فى بحر الاتفاق العام. وهى، معيارية، أو اصطلاحية، أو اتفاقية، لاتشير إلى الأشياء بذاتها، وإلا فما العلاقة السببية بين الصوت «فهد»، وذلك المخلوق الحيوانى الذى ندعوه «فهدا».

شعريتان: شعرية يتم فيها إزاحة هذه المدلولات الاتفاقية لكى تؤسس عبر العلاقة النصية وحدها، وشبكة العلاقات التى تقع الدوال ضمنها، دلالتها الخاصة المحايثة، والتى تختلف بالضرورة عن المداليل أو المعانى الاتفاقية الوضعية التى تنضوى تحت مقولات العرف الاجتماعى والثقافى والمواضعة.

هكذا، تكتسى الوعول والأنهار، والنوارس والأفراس، والأفيال، والطيور والأشجار، والمدن والأزياء داخل مؤسسة، بدلالات موضعية مغايرة، ليست لها فى عالم الخبرة الاعتيادية والمشاهدة، - بحدودها الفيزيقية البصرية المحددة، حيث الانتقال من المفاهيم الاتصالية المعتادة السائدة، إلى نمط آخر من الدلالات الثانية، بحيث يفقد الوعل صفته الفيزيقية الأولية كحيوان برى، يتسم بصفات طبيعية محددة، ويغدو دالا قيميا، له صفة الخير، أو الشر، أو كلاهما معا، والحصان، دالا على طاقة الذكورة، أو الخنوثة، أو الإخصاب، أو الموت، أو كل هذه المعانى معا. وبحيث، يمكن رد الدال ليس إلى مرجع خارجى، أو ثقافى، وإنما إلى نسق الشاعر نفسه: معجمه (إحالة أيضا؟!) تئوب اللغة بالأخير إلى أصول، ليس مرجعها الواقع الاجتماعى أو الثقافى أو عالم المواضعة بالضبط، وإنما إلى مجموعة



حلمى سالم

الأعراف النصية، أو الجمالية التى وردت ضمنها. وتغدو اللغة، من فرط الاستخدام، أو الاستعمال، داخل هذه الأنساق والبلى، يكفى أن نقرأ المنتوجات الشعرية لشاعر من الشعراء وتستكنه معجمه، حتى ترد الإشارات إلى أصولها. هنا، عودة ثانية إلى الأصول، واستعادة للنمط الذى انحرف عنه الشعر أصلا، ورجوع باللغة إلى وظيفتها الإبلاغية أو التواصلية، التى بادر الشعر بالخروج عليها ومخالفتها. ومن هنا، تنتفى الدهشة، وتنحسر المفاجأة، وتغدو اللغة، وسيطا شفافا، يكشف عما وراءه من أنساق ذهنية ومداليل وقيم، داخل شفرة الشاعر نفسه، أو التقليد الذى اتبعه أو أبدعه، لاتلفت الانتباه إلى نفسها؛ وهكذا، يضع الشاعر الحبل حول عنقه، أو يضع الأوزة حول رقبته.

وشعر، لايكاد يؤسس الدلالة حتى يقوم بنقضها، والتألب عليها، وخلخلتها فى السطر الذى يليه، أو النص الذى يستتبعه. يظل الدال مراوغا أبدا، هتاكا غناجا، مراوداً. حتى داخل نسق الشاعر نفسه أو شفرته. هنالك، نسف للأصول، وضعضعة للاهوت، وإزاحة للميتافيزيقا بكل أشكالها، وتدمير للإشارة على صعيديها، الخارجى والداخلى معًا، الموضوعى والذاتى معا، المألوف والمستكنه معًا. القانون الوحيد لهذه الشعرية هو الصيرورة ذاتها. يغدو الشعر مغامرة الدال، والنص، سقوط دائب خلف إمكاناته، ونزوع دائم نحو العدم. المعيار الوحيد لهذه الشعرية، هو الحرية نفسها... وإلى هذه السيرورة، ينتمى «فقه اللذة».

خذوا الأوزة من عنقى،

هنا عصر يسير عكس صنّاعة البدويين،

على سرير توت عنخ آمون قلت:

أنت امرأتى التى كتبها الله لى،

جرثومة الرعب آكلة،

لكننى سأضع قشدة على قشدة،

فى بقعة مجهولة سنحفظ الشرائط:

حيث الباليه الذى اقترحناه على جذعين،

خذوا الأوزة من عنقى،

ساقاك دلتا صغيرة،

فاذهبى إلى المطعم الشعبى فى بساطة الأسرى،

قال رجل: لماذا تريدين وضع السماء فى قفص؟

قالت امرأة: لأن قرطى طائر،

سوف أكون فى «جارة الوادى» مساء،

أى أوزة؟! ومن هم الصناع اليدويون؟! وإلى أى شىء يشيرون؟! وما كنه هذه القشدة التى تعتلى قشدة وتغشاها؟! وما المقصود بهذا العصر الذى يسير عكس صناعة اليدويين؟!

ثم، نقفز بغتة على «سرير توت عنخ آمون». هكذا: أوزة، وقشدة، وسرائر مجلوبة من سياقاتها. ما الذى يربط بينها؟ وما الذى يضم السطر الشعرى إلى سابقة؟ (عبثا نحاول ردها الى مبدأ آلى واحد يضمها!). هنالك، تنتفى الروابط السببية، أو المنطقية، أو الذهنية مما يربط الأشياء عادة، كما تنتفى قواعد المجاورة على صعيديها الزمنى والمكانى، كما نعثر عليها فى عالم الحس والمشاهدة، والتى كانت تربط بمكونات النص (الأثر أو العمل فى الواقع!) فى شعريات أخرى سابقة، تعتد بمحاكاة عالم الوقائع الفيزيقى بامتداداته الخطية ومجاوراته الزمنية والمكانية بأنواعها. إنه يمكن ردها فقط، إلى منطق اللاوعى أو اللاشعور، بعلاقاته الحلمية ورؤاه الليبيدية المنبتة الغائرة، حيث تنتقى مثل هذه العلائق والمجاورات والغايات والأهداف والعلل (ربما انتظمها التداعى الحر، أو تيار الوعى، حيث يمكن أن تضمها بنية قارة لاواعية، يستحيل استقصاؤها أو سبر غورها).

ثم..

أنت امرأتى التى كتبها الله لى،

جرثومة الرعب آكله،

لكننى سأضع قشدة على قشدة،

فى بقعة مجهولة سنحفظ الشرائط:

أى امرأة؟! الحضور هنا لأنثى مطلقة (وإن اكتست بملابسات حسية فردانية محددة) رحيمة وقاسية، آمنة ومرعبة (جدل التضاد!).

فى بقعة مجهولة سنحفظ الشرائط

أى شرائط؟! الإشارات سرية جدا مجتزأة من عالم الخبرة الحسية المباشرة. والضمائر تنتقل فى حرية ما بين الأنا، والأنت، والهو. وحدة أبدية واحدة، وزمن واحدى راهن لاينقضى، والوعى منقسم على ذاته (فى الحقيقة وعيان أو أكثر.. ثمة لاانصياع للنص الواحدى القديم، والرؤية الواحدية المتحكمة، والأنا القبلية الحكيمة المتسلطة، التى تحتكر الحكمة وحدها، والصيغة الأحادية الديكتاتورية المهيمنة) وتراوح الوظائف بين التعبيرية أو الانفعالية (حيث يتم التركيز على مرسل الرسالة أولا)، والنزوعية أو الندائية أو الأمرية (حيث تتجه الرسالة إلى الآخر المخاطب)، والإشارية أو المرجعية (إشارات إلى سرير توت عنخ آمون، والمطعم الشعبى، ومجزوءات من الثقافات الحية أو الغابرة)، والجمالية، وهى الوظيفة المهيمنة، حيث الأمامية للدوال أولا.

أما الحاضر الوحيد، فهو الجسد، وماعداه تابع، أو نابع، أو ساقط خلف مداره أو منجذب: ساقاك دلتا صغيرة.

هذا مشهد اللذة الفاضح، والشبق الطالع، واللذة الحسية المتوقدة؛ وتوحد بالأرض، واستدعاء لفيض النهر بمياهه الغرينية الفحلة المخصبة. ثم... تزيح الذات نفسها عن المشهد كلية، لكى يتسع للحضور الأخاذ للأشياء بذاتها.

قال رجل: لماذا تريدين وضع السماء فى قفص

صورة للحصار والحصر.. ثم.. أية سماء؟! تلك السماء المجردة التى تنأى بنفسها عن الموجودات والبشر أو السماء الحالة فى البدن (ثمة سماءان تتناوبان النص بأكمله؟!) يغدو القرط الطليق الحر، مقابلا للسماء المحصورة المقيدة:

قالت امرأة: لأن قرطى طائر،

أى قرط؟!. فإذا كان النص يعارض الفقه باللذة، والمجرد بالمحسوس، والمطلق بالنسبى، والثابت بالمتحرك، غدا القرط - المثلث أو الدائرى - هل نقول، صورة للفرج؟!

هنالك تختلط الأساليب والرؤى والصيغ، وتنتفى المجاورات الخطية الكرونولوجية بلحظاتها الزمنية المتعاقبة. وتتداخل المستويات، والخطابات والأمكنة والحدود والصور): سرير توت عنخ آمون، وجارة الوادى (أغنية أم كافتيريا؟!) مشهد الجنس المقدس باللاهوت المتوجس، الحياة فى نثريتها وعاديتها وابتذالها الكنائى والاستعارى. والأنثى، فى قلب المشهد الشهوى، أخاذة وآسرة، مبتذلة ومتسامية معا. النص، يعارض فقه التبتل والتطهر، والتقوى المجردة، بفقه اللذة النفاذة ونارها الشبقة المتأججة. يخرق النظرة المحرمة للشهوة وانفلاتاتها الدزوية الهشة المعذبة. وهكذا يمكن وضع السماء فى قفص، وإلغاء الصفة التاريخية عن سرير توت عنخ آمون، ليصير حاضرا راهنا، ولحظة واحدة متجددة.

وهناك، صناع يدويون، و«عصر» يسير عكس صناعة اليدويين. الصانع والمصنوع. الخالق والمخلوق، فى حركة معاكسة. المصنوع، ضد صانعه، والمخلوق عكس اتجاه خالقه. «أنا خالقك.... ما كان لك أن تخلقنى حرا. لقد خلقتنى وخلقت معى حريتى»(*) هكذا يصبح «أورست» فى وجه «جوبيتر»، خالقه. عبر الإرادة الإنسانية وحدها، بقطع المخلوق البشرى حبله السرى بسرة صاحبه (والنص، بسرة كاتبه!). وصورة السرة، تومض بين السطور، ألقة وموحية، عذبة، ومعذبة. سرة وبطن. السرة حبل الاتصال بين المصنوع وصانعه، وآية توحدهما وانفصالهما معا. تشهد دائما، بانبتات المخلوق عن خالقه، عبر فعل القطع الذى جرى على الحبل السرى الواصل بين المشيمة

والسرة «لقد خلقتنى وخلقت معي حريتي»، «ما كان لك ان تخلقني حراً!».

ينقض النص، عبر إشارة الصانع والمصنوع، مبدأ الأبوة، والانصياع والخضوع، وانبتات المولود عن الرحم. الأب. أينما وجد، وحيثما وجد، وعلى أية هيئة يكون (فقه الأبوة، وفقه اليتم؛ نص الأبوة، والنص الذى يقطع صلته بصاحبه)، أو تحت أية مقولة ينضوى. يكرس النص للحرية الطائرة. (يضع الأوزان القديمة وسلطة القوافى والرؤى الواحدية المكرسة للموت فى قفص). ينحو صوب البراءة، والولوج الدائب والنفاذ المستمر والوجود الهارب المنفلت. هذا نص حر، حر، يبهج، ويمتع، ويغوى، ويراود، وينتهك.

«هنا عصر.. على سرير توت عنخ آمون»

عصر الخلق هو؟! أم عصارة النطفة المستديرة الساخنة؟! صلب وترائب ومنى زلق؟! والسرير من السريرة، والسرة، والسرية، والإسراء والاطمئنان والسكن. مناط الفعل الخلاق، والتقاء الجسوم بقوس قزح. هنالك، تبذر البذور، وتنز العصائر؛ ترتوى الأرض، ويونع النبات.. السرير؛ والسريرة؛ والسر، والإسراء...

«حيث الباليه الذى اقترحناه على جذعين.»

بل على جذع واحد، وأرومة واحدة. فرح الذكر، وفرح الأنثى المتماهية معه. نواة الذكر وبويضتها الحريرية الحية المتوحدة. حيث يتفتق عن اتحادهما، ولادة وتجديد وخلق وانبعاث (النص معاكس لإرادة الموت!).. «نود أن نقتفى الحافز الإبداعى والدينى إلى منبته فى الإنسان، وفى اعتبارنا دائما، العلاقة الوطيدة بين الحافزين، الدينى والجنسى. إن الدافعين عظيمين كرجل وزوجة، أو أب وابن. وليس من المفيد أن نضع أحدهما تحت قدمى الآخر، وتتقدم الحياة كلها فى اتجاه واحد، إلى لحظة جماع واحدة سامية لنسلم جميعا بذلك صادقين،(**) اتش لورنس. هكذا يمكن حبس السماء بمنطقها الفقهى الاعتيادى، وحصرها فى «قفص»، أو نخلدها فى البدن .

«قالت امرأة: لأن قرطى طائر»

محلق، حر، جسدانى عصى، لايحده قفص، هذا هو الأصل فى الحافز الجنسى. أو الحافز الدينى أيهما تشاء.

إشارات للجذوع، وللعضو التناسلى للمرأة، ولأشياء تعتلى أشياء وتغشاها وأعضاء تطمئن تحت أعضاء، وولوج للشىء فى الشىء أو انصهاره فيه، واستدخال للأنساق، والأنماط، والمستويات، والصيغ.

هل يتعرى الناسوت أمام اللاهوت؟

قلت: بل يتعرى اللاهوت أمام الناسوت

آيتك إثمى

ومعراجك حلمتان كالحلية الخضراء

انزل عن السماء الثامنة

لكى أقول لك: امش بكفيك على مكامنى

الجسد الدقيق بيانو

......

......

ناما يا أرنبىّ على صغيرىّ

وخذنى يا جبريل إلى بداية

عرى، وناسوت لا يتعرى أمام لاهوت، بل لاهوت يتعرى أمام ناسوت (قلب للعلاقة الطبيعية بين المخلوق وخالقه، المصنوع وصانعة)، وآية، هى الإثم، ومعراج من حلمتين (مناط الرضاعة واستمرار الحياة)، وسماء تهبط من عليائها ولايصعد إليها، ومجرد ينزع إلى محسوس، وليس العكس، ويمتزج به. وحضور طاغ لجسد أنثوى موسيقى نغمى. هكذا تكون الحضرة الطاغية للجسد، والحركة نزولا إليه. والمعراج يفقد صفته الرأسية المتجهة إلى أعلى، ليغدو انتقالا إلى أسفل، وتماهيا مع المحسوس، واختلاطا به.

نص، يقع بين القضيب والفرج. يتولد من احتكاك عانتين. الجماع الحى، بين الوشايات الصغيرة، والتطفلات النثرية، والهمسات المتقولة، والارتياب من التلصص واستراق النظر؛ الهمسات العابرة، والدمدمات الحبيسة، ونثارات الأصدقاء، وأغنيات الوطن؛ وفروجات الشهوة، تنزّيها الذاكرة المجمعة كلها، طبقا للتداعى «الحر»، دفعة واحدة...

أغنيات لفيروز وعدلى فخرى وعبدالحليم وأم كلثوم، وحضور للجرجانى، وحسن طلب وجمال القصاص وفؤاد زكريا والحلاج وشهدى عطية وخميس والبقرى وأمينة النقاش وعلى قنديل وكتاب رأس المال **لماركس** «وعشيقة الملازم» **لفاولز وابن جلون، وموسى كليم الله**، والتوحيديين، وأبدان مبشرة، وأسئلة منبتة، ومخالطة بياض الورق بين السواد والبياض، وزغب حول سرة هو «قطيفة الرحمن».

زغب حول سرة، أمْ قطيفة الرحمن؟

أين الشعر الأبيض على بطنك الذى تحدثت عنه

فى البائية والحائى؟

...

وراءك كل رخام التوحيديين يعلينى ويبددنى فى المسرح

..

وجهك فى الصمت مليك مقتدر،

لكن الجرجانىّ على أيسر بطنك يصعد سلمه اللغوى

ويطعمنى الشكل

...

٦ اكتوبر يغنى: غصناك مرفوعان مثل مشكاة

وأنا بينهما ناسخ المكيّات

...

قصصت صوفة بليل فزلزلت الأرض زلزالها، وانسعرت.

نادوا بإطلاق المساجين فعفوت وقلت:

ضع يدك على الشافعى

ليتك ترين نفسك وأنت مسرودة

أنت المرأة التى شربت النبيذ مخلوطا بيوسف

يوسف، والجرجانى، و٦ أكتوبر، والتوحيديين، ومشكاة (إشارة للنور الأعظم - تناص مع سورة النور) وتذكير بسورة الزلزلة، وإحالة إلى النبوة، والنص القرآنى بآياته المدنية والمكية، واستحضار «ليمان طره»، واختلاط للنبيذ بالجسد الآدمى، وأعضائه (البطن)، الحرية، والخلق؛ والطهارة، والعصمة، والمراودة؛ الاعتيادى بالمقدس، التاريخى بالراهن المعاصر، الذكر بالأنثى، الولادة والموت

كن، وقدّم النون

يغدو اللفظ عبر جناس التصحيف رديفا للولوج (القوة الخالقة للألوهية) حيث يتم محو ما بين المقدس والمدنس، ينضو عنه صفته المبتذلة المؤثمة، حيث يتحد المفهومان بذات الحروف وذات اللفظ.

يؤسس النصُ شعرية الإثم، والمحرم، والهالك، والمتهتك الفروجات الشهية، والانعطافات السرية الوامضة، نصُ يؤسس شريعته الخاصة، وفقهه الحى القيوم المجتلى. يئوب بالحياة إلى براءتها الأولى، وباللغة إلى منبعها الأولى. يذود عنها صدأها الذى راكمته الممارسات الأيديولوجية المستلبة القامعة، والثقافات التطهرية الزائفة المضللة، والحصارات الإرجائية الكلسة العافية، والقوى المكرسة لغريزة «الثاناتوس»، نص يقطع مع أنماط السلطة بكل أشكالها وهيئاتها وتجلياتها. نص، يداور، ويناور، ويهم ويبتغى.

النصُ حرٌ، عفىٌ، نزقٌ، ناشزٌ، غنّاج، توّاقٌ إلى ربوبيته، آبق، منّاعٌ، منفلت (إلى أى شعرية قبله يندرج؟! صادم للذائقة الاعتيادية التى تم ترويضها وتنكيسها، وإغواؤها لتقارب الشعر بمفاهيم المعقولية والمفهومية والرؤية البصرية الفيزيقية البكماء المتحددة، مخالفُ لعلّة الاستكانة والرضوخ لمقولات البلاغة الزخرفية التمثيلية التوضيحية المألوفة المتوارثة: الجاهز والمألوف، والمقرر سلفا من قبل الجماعة المنصاعة المتصالحة.

نصُ الحريّة

هل يقبل نصُ الحرية، نصُ الفتوقات، والانعطافات الشبقية العصية، أن يندرج تحت سلطة نغمية أو عروضية أو إيقاعية أصولية. نص الموازنات والتناظرات الهندسية والزخرفية الملساء المتكررة. فإذا كان النص قد ارتضى أن ينتقل طوعا من مقام العبودية إلى مقام الربوبية، نص خالق حر، يصنع ماهيته، هل يستنيم نص كهذا، لسلطة نغمية ميتافيزيقية مقدسة يفرضها علية خارجه؟ نصُ اللذة، النصُ المنفلت دوما خلف كينونته، هل يرضخ لقوالب إيقاعية رثة فقدت قدرتها على الإثارة والتفجير والزلزلة، من فرط استخدامها، وازدرادها، حتى غدت من فرط رثاثتها ومألوفيتها، لا تلفت الانتباه أو تجذب النظر، عبر قرعها المتوالى، ورنتها الموسيقية الضحلة الجوفاء المتكررة، بحيث عمدت تشغلنا عن طبيعة الدال ذاته، جوهر الشعر؛ سداته ولحمته؟! لماذا لا يظل الإيقاع مشروعا ناقصًا أبداً لا يتحقق أو يكتمل؟! كيف ينصاع نصُ الحداثة الحر لصوت الحذاء أو وقع أقدام الإبل، فى عصر السبرنطيقا، والمعلوماتية، وعلوم الاتصال، ودولة الجماهير، والنظم الديمقراطية التعددية، والقنابل التليفزيونية، والتسيير الذاتى والحاسوب والروبوت. كيف ينصاع نص الحداثة الانتظامية الحياة المتبدية فى تساوى عدد الشطرات، والوحدات الموسيقية التى تؤشر لعالم من السكون والفناء والموت والعدم؟!

لماذا لا يستعاض عن هذه البنية التكرارية بتدفق لحنى بوليفونى يضم إليه فى وحدة حية واحدة متجانسة عناصر التناقض، والتنافر والتضاد، التى تكشف عن رؤية جدلية للعالم والواقع والإنسان. هل يرضخ النصُ الحرُ لضرورات الثقافة الشفاهية فى عصر الكتابة والتدوين، بالإصرار على الأرابيسك بوحداته المملة المتماثلة، التى تختزل الكل فى وحدة واحدة بعينها، مثلما تُختزل شعوب بأكملها فى شخص حاكمها، أو العصور التاريخية برمتها فى عصرٍ واحد، أو جملة من العقائد فى عقيدة واحدة مفردة بعينها؟! الهيمنة للصدح الموسيقى العالى برنته الجعجاعة المفرغة، أم للصورة الشعرية بعناصرها اللمسية والشمية والذوقية، بتراسلاتها الألقة المتفجرة؟! من أين تنشأ اللذة: من التكرار الممل والرتابة المتحجرة، أم من التشتيت، والقطع، والفك والتذرية؟! كيف يتولد الإيقاع إذن، فى نص اللذة، وكيف يكتسب نغميته؟!

سنمشى على الشط فى المساء لو لم تلاحقنا الحصارات،

سنرقب البط مطلوقا فى ممرات الحديقة لو لم تلاحقنا الحصارات

سأشرب القهوة فى المقهى البغدادى مشدودة إلى

«البرزخ» لو لم تلاحقنا الحصارات،

سألبس الأبيض الحى وأعيد تصفيف شعرى كما تفعل

الشاعرات لو لم تلاحقنا الحصارات،

سنهرب من الحصار لو لم تلاحقنا الحصارات،

أيها الجميل خذنى الى دجلة، دجلة الحر نقيض الحصارات.

يتألف المقطع من تسعة سطور طباعية، هى فى الواقع ستة سطور دلالية فقط. تبدأ خمسة منها بفعل فى زمن المستقبل، يبدأ بحرف السين. (سنمشى، سنرقب، سأشرب،

سألبس، سنهرب) اثنان منها فى صيغة المفرد (سأشرب، سألبس) والثلاثة التبقية فى صيغة الجمع الدالة على المثنى (المشهد لايضم سوى ذاتين اثنتين: ذات الذكر، وذات الأنثى، أو هكذا يوحى) وتدل هذه الأفعال جميعا، على فعل من أفعال الإرادة الإنسانية، ونلاحظ عرضا، أن الفعلين الواردين فى صيغة المفرد المؤنث، محصوران بين الأفعال الثلاثة الدالة على صيغة الجمع المعبرة عن المثنى، والتى تشى عبر علاقة الاستدلال على المحور العمودى، بذوبان الذات الأنثوية المفردة واحتوائها، بواسطة الصيغ الدالة على الجمع واتحادها معها عبر الصيغ المستقبلية نفسها التى تضمها معا. وحيث يؤكد تكرار الأفعال وصيغها وطريقة تنظيمها، على وحدة الذاتين المنخرطتين فى المشهد الشعرى: الأنا الذكورية، والأنا الأنثوية من ناحية، وعلى وحدة الإرادة الإنسانية فى تعارضها مع الدوال التى تشير إلى الحصار، والتى تقوم بغلق السطور الشعرية وحصر دوالها من ناحية أخرى، بحيث يمكن التمثيل لهذا التعارض بالثنائية الضدية: فتح/ غلق، حرية/ حصر. أى أن السطور الشعرية الستة تنفتح بفعل يدل على الإرادة الإنسانية، وتنغلق بدال يدل على الحصار، يمثل نقيضا عدميا للفعل الأول، وهو لفظ الحصارات الذى يتكرر فى هذا المقطع وحده ست مرات متتالية، فضلا عن مرة واحدة، يرد فيها هذا الفعل فى صيغة المفرد، فى ثنايا البيت الخامس، الذى يرد فيه فعل الحصار مرتين، مرة فى وسط السطر، ومرة فى آخره، ويبرز كنقيض لفعل الهروب «سنهرب»، ربما مؤكدا على وطأة الحصار وثقل الملاحقة. لكى يغدو عدد الدوال التى تشير إلى الحصار، سبعة (هل لهذا الرقم من مغزى؟!) فى مقابل خمسة أفعال تدل على إرادة المتكلمين، وبذا، تزيد أفعال الحصار على أفعال الإرادة فعلين، أى أن الغلبة هنا، لفعل الإرادة المعاكس، وهنا يغدو فعل الإرادة فى حالة نزوع وتوتر نحو الحرية والمقاومة (لاحظ أيضا أن أفعال الإرادة، تأتى معبرا عنها بصيغ الفعل الدال على الديناميكية والحركة، بينما تأتى أفعال الحصار معبرا عنها من خلال صيغة الاسم، مما يدل على ثباته وسكونيته.

سوى أن الأفعال الدالة على الإرادة الإنسانية، والتى تتوجه نحو المستقبل، تأتى مصحوبة بقيم تدل على الإبداع والصيرورة والتبدل (سنمشى على الشط).. (التذكير بالأفق، وبالبحر، رمز المطلق، واللانهائى).. (سنرقب البط مطلوقا).. (مطلوقا، فعل من أفعال التجاوز والانفلات والحرية!).. (سأشرب القهوة مشدودة إلى البرزخ).. فعل من أفعال الإبداع والخيال والنشوة ـ الشعر الحر، شعر اللذة المتألب على المواصفات والأعراف والحصارات؛ الأوزان، والأغراض والصور البلاغية المجزوءة، والنظرة التى تشطر الوجود إلى صورة ومادة، والعملية الإبداعية إلى شكل ومضمون، وتفسير الكون بعلة غائبة عنه، وحيث تتعادل «مشدودة» ـ المرتبطة بالشعر، فى دلالتها، لامع نظيرتها المعجمية «الحصر»، وإنما مع الانجذاب والاستغراق فى الجمالى الممتع وتماهى الذات مع موضوعها (القصيدة الحرة)، أو، مع «مطلوقا» فى البيت الذى يسبقها، حيث تفقد الكلمة دلالتها الأولى، لكى تغدو بدورها، عبر وجودها النصى، دالا على عكس معناها الأولى بالضبط. وهنا، يغدو «البرزخ»، ليس تهيؤا لرحلة الجحيم، وإنما انتقالا إلى نعيم، وليس العكس (أصحاب الصدق الجسدى) العالم الذى يصل المجرد بالمحسوس، ويضفرهما فى وحدة حية واحدة لاتنفصم (وسألبس الأبيض الحى) فعل الحياة فى تعارضة مع الموت الذى تمثله أفعال الحصر (وأعيد تصفيف شعرى) بتبديل الهيئة وعدم الثبات فى صورة أو مظهر جامد بعينه (كما تفعل الشاعرات المبدعات، الخالقات).. (سنهرب من الحصار)، نحو الإبداع الخالص وحرية الخلق، وهكذا.

إلا أن فعل الحصار، يأتى هو الآخر متوقفا ومعتمدا ومشروطا بـ «لو لم» التى تتكرر هى الأخرى، ست مرات متتالية متنوعة بـ «الحصارات». خمس أفعال تمثل الإرادة والحركة وأفعال الوجود، وسبع دوال تشير إلى الحصار لها هيئة واحدة أبدية حجرية راسخة، فهل لهذه المقابلة من دلالة؟!

العدد (٥)، هو عدد الحواس، نوافذنا على العالم والآخر وبقية الموجودات، وعدد الطعوم (ملح، مر، حمضى، حريف، حلو)، والنشاطات البشرية خمس: كلام ورؤية وإرادة وإشارات ـ وسمع). والرقم الذى يشير إلى السلطة الواقية ضد الشياطين فى الأسطورة البابلية، وبرهان التجدد لدى الماسونية، ورمز الكمال عند **فيثاغورث**، والعدد الحاكم لعلاقات الجسم البشرى، وعدد القلب المعبر عنه بالاسم الموصوف كاردياتيس Cardiatis، وهكذا..

أما العدد (٧) فمزدوج الدلالة. إنه العدد الدال على الخلق، وعدد السموات، والطوفان والكواكب السيارة، كما أنه يشير إلى الجحيم (سبعة أبواب) وإلى الهدرة ذات سبعة الرءوس، والمذابح السبعة، وهو رمز للتاناتوس الذى يضرب المذنبين بموت عنيف فى الكتابة اليهودية الهيللستية، والذنوب الرئيسية، وهكذا.. العدد (٧) يشير إذن للمتعاليات السماوية المجردة، وأساطير الخلق وقصصه المتواترة، التى تفصل بين الإنسان والرب، وإلى الخطيئة أو الذنوب المتعلقة بمخالفة الشرائع المنزلة، بأحكامها الفقهية المعهودة، ونبذها للشهوة والبدن، ويرتبط أيضا بالجحيم وبالموت، لكى يغدو التعارض بالأخير، بين الرقم (٥) والرقم (٧) تعارضا بين مجموعة من القيم المتفاضلة: الحياة والموت، المحسوس والمجرد، الاشتهاء والمعصية، النزوة والكبت، الحسى والروحى، الأرضى، والسماوى، وهى التعارضات التى يمكن ردها إلى التعارض الرئيسى الذى يؤسسه النص، بين فقه اللذة، وفقه الشريعة أو السنة: فقه الكمال وفقه النقصان، أو العكس.

تتولد البنية الإيقاعية إذن (والتى لايمكن فصلها عن بنيتها الدلالية هنا بحال، إذ لم تعد هذه البنية الإيقاعية ترفا زائدا، أو فائضا عن الدلالة، أو حلية يزين بها القصيد أو تزخرفه) من التناظر والتقابل بين دوال بعينها، ذات قيم صوتيه تؤكد على القيمتين الأساسيتين المتعارضتين: الحرية/ الحصر، تبدأ جميعها فى مجموعة الأفعال الأولى بحرف السين، وكلمات لها البنية الموسيقية

نفسها أو الإيقاعية، أو الصرفية والدلالية (لاحظ ثبوت الكلمات الدالة على الحصار عند صيغة بعينها ، وتنوع صيغ الإرادة فى هذا الإطار ، ومغزى ذلك على صعيد الدلالة!) إن ثبوت فعل الحصار وتأبده عند صيغة بعينها، وتواتره بشكل متكرر آخر السطور الستة، يخلق إيقاعا موسيقيا متميزا، ويؤكد على الدلالة الكلية لـ «فقه اللذة»، تلك الدلالة التى تتولد عن التعارض الأساسى بين الجمود والحركة، الصيرورة والكينونه، الإرادة والجبر، الإبداع والخلق، وهكذا..

ومن جهة أخرى، يساعد تكرار حروف بعينها، على بروز هذا الإيقاع، عبر مزاوجات وتناظرات صوتية بعينها، مثل تكرار السين (٦مرات) وحرف الشين (٦مرات أيضا) فى مقابل الصاد (٧مرات) وحرف القاف (١٢مرة) وحرف الحاء (١١مرة) وهى حروف تتبادل مواقعها داخل دوال تدل على الحرية (الحر) أو الحياة (الحى) أو الدبات الدال على الخصوبة والطراوة (الحديقة) من جهة، ومفردات تدل على المطاردة (تلاحقنا) أو الحصار من جهة أخرى.

إن هذه التعارضات الصوتية تشير إلى جدلية الوجود من حيث اشتمال الشىء على القيمة ونقيضها، وهى الرؤية الجدلية نفسها التى تؤطر «فقه اللذة» بأكمله، والذى يتبرى لمحو التعارض (الزائف) بين الناسوت واللاهوت البدن والروح، السماء والأرض، العادى والمقدس، المبتذل والسامى، وهكذا.. ثم.. ينحل هذا النسق، عند السطر الأخير الذى تخالف بنية السطور الخمسة السابقة عليه (لايأتى مفتتحا بفعل المستقبل الذى يستهل بحرف السين، وإن كان ينتهى مثلها بفعل «الحصارات») متكئا على دوال أخرى بعينها، مؤكدا، على قيمة الحرية المتصلة بدال الماء «دجلة» الذى يتكرر مرتين متتاليتين داخل هذا السطر وحده:

أيها الجميل خذنى إلى دجلة

دجلة الحر،

نقيض الحصارات...

هكذا ، تتولد البنية الايقاعية داخل النص الحر، ليس بوصفها ماهية متعالية، مفروضة على النص من خارجه، أو وعاء موسيقيا جاهزا، نفرغ فيه حمولاتنا العاطفية أو الفكرية المعدة سلفا، والأغراض الشعرية الموروثة المقننة، وإنما من تواشجها البنائى، وتضافرها الجمالى مع ماتومئ إليه، أو توحى به. إنها بنية تقوم بخلق نفسها، مثلما يخلق النص الحداثى نفسه ويشكل عبر وجوده ماهيته الذاتية الخاصة المتفردة، بمنأى عن سلطة **الخليل بن أحمد الفراهيدى**، التى تعكس رؤية ثنائية سكونية، تقسم العملية الإبداعية إلى شكل ومضمون، أو صورة ومادة، أو فكر ووجود. السلطة التى اقترنت بفقه المؤامرات والمحاكمات الصورية، والاغتيالات السياسية، والتصفيات الجسدية - عدا استثناءات قليلة، ثم تهميشها أو إبعادها، أو قمعها بفضل المؤسسات القائمة - البنية، خديبة الملوك، والأمراء، والسلاطين، وأعداء الحياة من كل نوع.

...

إن الحضور الطاغى للجسد فى «فقه اللذة» (فى الحقيقة لقد غدا النص ذاته جسداً) والاحتفاء بفاعليه الحس، على حساب اللغة الذهنية المجردة، وبروز الصور الدالة على الاختراق أو النفاذ أو الافتضاض، يوازيه فى الواقع - على صعيد النص - ويواكبه، اختراق ونفاذ وافتضاض على صعيد الصورة، والدلالة، والإيقاع، والتركيب، وطريقة التنظيم الطباعى، والتقعيد البلاغى، وطبيعة الرؤية، وصورة الأنا، التى غدت بفضل خصائصها الصورية الأصولية الحاكمية، نماذج مقدسة، (قواعد التحليل والتحريم) يتعين احتذاؤها، والامتثال لها، دون مراعاة للظروف التاريخية التى أنتجتها ، وساعدت على ترويجها أو ترسيخها ؛ أو اعتداد بالواقع الحى ومعطياته الحسية النسبية المباشرة، وقوانينه الاحتمالية المتغيرة، وتناقضاته الداخلية المعقدة، وهو ما يمثل على مستوى أعمق، افتراعا للسلطة بشتى أنواعها وتجلياتها، وأشكالها (الدينية والسياسية والأخلاقية والثقافية)، وقوانينها الفقهية المجردة، المحتكمة الى سلطة النموذج، والمثل الأعلى المستقى من عصور أخرى غابرة، ولحظات تاريخية بعينها يستحيل تكرارها، غدت، لفرط تأبدها ودوامها، غير قادرة على الوفاء باحتياجات العصر، أو التفاعل مع قيمه اللحظية المتغيرة.

ترى، هل أحاطت هذه القراءة بـ «فقه اللذة»؟! (وكيف لها أن تبلغ ذلك، وكل ما طمحت إليه، هو أن تكون قراءة أولى فقط!). إن كل ما فعلته هنا، هو أننى تركت الحرية لوعيى، لكى يشتبك مع النص، هكذا.. دون تقيد بمنهجيات صارمة. أو حدود قبلية جاهزة، تقوم بتفصيل النص على مقاسها.

قد تشكو القراءة من بعض الزيادات، أو الاستطالات، أو الاستطرادات، أو التفريعات التى لالزوم، لها .. وماذا يهم فى ذلك.. هذا كلام الكاتب، وذاك كلام القارئ، وتلك هى الطريقة التى سقط بها كلامه على وعيه وتشابك معه.

القراءة تعانى من النقص؛ ومتى زعمت قراءة أنها تحيط بنص من النصوص، مهما كانت درجة كفايتها، أو دقتها، أو شمولها. إن أية قراءة، لابد وأن تترك وراءها ثغرات، وفجوات، وفراغات يستحيل شغلها. وهذا هو سر النص الحداثى وفتنته معا: أن يغرينا دائما بقراءة ثانية، وثالثة، ورابعة، وخامسة، ونظل دائما فى توتر دائب، لملأ الفراغات، وشغل الفضاءات، ورأب الصدوع، ورتق الفتوق، التى لابد وأن تتركها كل قراءة خلفها. ويظل النص برغم ذلك ، إمكانية تلهث خلف وجودها، مراوغا أبدا، ناقصا أبدا، ساقطا أبدا، ينشد الاكتمال ولايبلغه، والامتلاء ولايصل إليه، أبدا، أبدا.... ■

هوامش

(*) جزء من الحوار الذى جرى بين جوبيتر وأورست فى مسرحية «الذباب» لسارتر.

(**) انظر د.اتش. لورانس «فانتازيا الغريزة»، ترجمة عبدالمقصود عبدالكريم - كتاب الهلال - العدد٥٠٣

النقد العربى وأزمة الهوية

عن «البحر الرمادى»

محمد عبد المطلب



(١)

قا إن المواجهة النقدية لمجموعة أحمد الشيخ القصصية (البحر الرمادى) تطرح علينا ثلاث قراءات لابد أن يوظفها الناقد ليتمكن من الكشف عن أدبية هذه المجموعة من ناحية، وخصوصيتها من ناحية أخرى.

القراءة الأولى: نسميها القراءة الإنتاجية، وهى التى تتوافق مع اهتمامات المتلقى فى إعادة إنتاج الوقائع الكتابية دون تدخل بإصدار الأحكام ودون محاصرة للإنتاج بالتقييم.

وهذه القراءة تصلح ـ غالبا ـ للخطاب القصصى الذى يميل للارتداد إلى الماضى البعيد أو القريب، ذلك أن الماضى من طبيعته الغياب عن الوجود الفعلى، ومحاولة استعادته كتابيا تحتاج إلى قدرة خيالية تعمل على إنتاجه حضوريا، ولاشك أن هذه القراءة تمثل تمهيدا ضروريا فى مواجهة هذه المجموعة التى تعاملت مع الماضى على نحو مطلق.

القراءة الثانية: القراءة التحليلية. وهى التى تتابع الشخوص فى مسلكها العام والخاص وتحاول تفسيرها، والربط بينها، وتحديد مناطق الثبات والتحول فيها، وكشف الوظائف التى تؤديها كل شخصية فى ضوء علاقتها بالآخر، أو انغلاقها على ذاتها، دون تدخل بالتأييد أو اللوم.

معنى هذا أن القراءة الأولى والثانية محايدتان فى مواجهة النص، تسلطان إمكاناتهما على جسده الكتابى الذى يمثل تحول اللغة إلى مستوى الكلام فى ممارسته لإنتاج الحكى، وفعاليته لرسم الشخوص من خلال البنى التعبيرية بكل طاقتها الأدبية

القراءة الثالثة: القراءة التأثرية، وهى التى تسمح بالتدخل لمحاكمة الشخوص على مسلكهم الخارجى أو الداخلى، فتلوم هذا، وتمدح ذلك من خلال استيعاب الظروف المصاحبة، وأعتقد أن مواجهة هذه المجموعة القصصية تحتاج إلى هذه القراءات مجتمعة، وإن كنت على حذر من القراءة الثالثة التى تعطى لنفسها حقا فوقيا، أو سلطة قضائية تمارس فيها إصدار الحكم بالبراءة أو الإدانة، وأنا أميل دائما إلى موقف (الشاهد) المحايد الذى يرصد ويكشف ويحلل عن وعى وإدراك لما يرصده أو يكشف عنه، أو يحلله.

(٢)

من الواضح إن أحمد الشيخ لا يتعامل فى مجموعته (البحر الرمادى) مع واقع شفاف سهل الاختراق، وإنما جاء تعامله مع واقع كثيف معقد غاية التعقيد، وإن تبدى على السطح بشفافية وبساطة، وهذا التعقيد يحتاج إلى بناء لغوى يوازيه كثافة وتعقيدا.

وطبيعة هذا الواقع على النحو الذى لاحظناه يعوق المطابقة بينه وبين الإبداع، لأن هذه المطابقة ـ فى رأينا ـ نوع من التزييف أو الإيهام الذى يدرك المتلقى سذاجته فينصرف إلى الأصل، لأنه لم يعد طفلا ينتظر من أمه أن تسرد عليه الحكايات المسلية.

والملاحظ أن المجموعة تتنافر ـ فى كثير من مناطقها ـ مع هذا التوجه، وحتى فى تلك المناطق التى يمكن أن تكون محاكاة كاملة للواقع على مستوى السطح، يلجأ الخطاب إلى عمليات تبديل وإحلال فى الوظائف والشخوص لإثارة كم من التساؤلات الطارئة: من أنا؟ من هو؟ أين الواقع؟ أين الحقيقة؟ أين الحق؟ وهى أسئلة بديلة لأسئلة محفوظة: من فعل؟ ماذا سيفعل؟ كيف سيخرج من المأزق؟

إن ما يثيره الخطاب القصصى هنا من تساؤلات يقدم ـ ضمنا ـ رؤية الإبداع لعالمه، وهى رؤية تتوزع على عشر دفقات حكائية، يمكن من متابعتها إدراك انشطار الرؤية إلى مستويين.

المستوى الأول: عالم الأسرة المحدود بكل تكوينه الداخلى الذى يقوم على التوافق أحيانا والتنافر أحيانا أخرى، فإذا كانت مجموعة الأعراف والتقاليد تعطى هذا العالم قدرا من التوافق والتناغم، فإن التكوين الداخلى للإنسان ـ عموما ـ يخلق فى وسط التوافق قدرا من التنافر المحدود أو الحاد، وقد

مارس المستوى الأول فعاليته فى ست قصص هى:

أ ـ بنت البرارى: التى تستحضر عالم الأسرة الريفية بكل تقاليده الاجتماعية والأخلاقية التى تنظمه فى إطار التوافق ـ كما أوضحنا ـ ثم يحدث (إحلال) لعضو غريب اعتمادا على بنية شرعية، حيث يتزوج أحد أبناء الأسرة الريفية الذى نال نصيبا من التعليم غيّر فيه بعضا من رواسخ عالمه الريفى، تزوج امرأة مجهولة الأصل، لا تحمل شيئا من تقاليد هذا المجتمع، وهنا يحدث (التنافر) بين الجسد والعضو الدخيل، فيحاول لفظه، منتجا إشكالية لها غواية واضحة فى خطاب أحمد الشيخ، هى الصراع العائلى وبخاصة حول الميراث.

ب ـ وتنتظم هذه الرؤية فى (ملف ملكية المواطن مرتضى الماحى) حيث تتبدى فيها بحدة إشكالية (الميراث)، وقد مهد لها الحكى بمحاولة خلاص الابن من سيطرة الأب وخروجه على رغباته فى توجيه وجهة تعليمية خاصة، وهو ما يؤدى إلى حرمانه من الميراث، وهو حرمان استحضر طرفا إضافيا لتوسيع دائرة الأسرة، حيث يكون (ابن العم) هو الحائز على هذا الميراث إن حقا وإن باطلا.

وتقدم القصة رؤية إضافية لها خطورتها فى إدراك أبعاد استراتيجية الحكى عند أحمد الشيخ، من حيث المواجهة الحادة بين طرفين متقابلين: الظالم والمظلوم، ثم إعطاء الطرف الأول قدرا وافرا من التمادى والتضخم الورقى، وتسلط هذا القدر على الطرف الثانى يكون دعوة مباشرة للتمادى ـ أيضا ـ فى طلب الحق والتمسك به. وهذا الخط الدلالى له حضوره الواضح فى الخطاب.

جـ ـ وفى (الرجل الرمادى) يتحرك الحكى أيضا فى نطاق الأسرة لإنتاج مبرر فنى يعمل على استحضار قضية (الميراث)، فالأب فى مرحلة متأخرة من العمر يقدم على الزواج، وكل ما يضيفه هذا الزواج إلى الحكاية، حرمان الابن من ميراث أبيه تحت تهديد زوجة الأب التى أنجبت ابنا مشكوكا فى نسبه.

وهنا تقدم القصة بعدا إضافيا يتمثل فى أن رؤية العالم لها بعدها الأيديولوجى فى الإيمان بالفوارق الاجتماعية، وأهمية التكافؤ بين الشخوص، وبخاصة إذا ارتبطت بعلاقة الزوجية.

د ـ وتضيف قصة (صياد الحمام) عنصرا جديداً إلى دائرة الأسرة، هى خروجها من حماية (الأب)، إذ إن موته يمثل مؤشرا على تفككها، وإن قام الخطاب بإدخال (الدار) كمعادل للأسرة، ينعكس عليها كل متغيرات هذه الأسرة تآلفا أو تنافرا، تجمعا أو تفرقا، حيث تصبح الدار صاحبة البطولة المطلقة فى الحكاية.

وخروج الأسرة من نطاق (الأبوة) يعرضها لتمزق حاد حتى إن بعض أبنائها يموت قتلا دون أن تدرى عنه شيئا، وهنا يصبح للغرباء حق التطاول على محرماتها دون ردع أو مقاومة.

هـ ـ أما (القط الرمادى) فإنه يرصد جانبا من مكونات الأسرة المصرية التى تسيطر عليها الخرافة ـ وبخاصة فى الريف ـ حيث يتم إخضاع الأسرة مجتمعة لقط يبتزها فى عنف وقسوة، وتقف الخرافة حائلا دون مقاومته أو الخلاص منه.

وربما كانت أهم إضافة لرؤية العالم فى هذه القصة، هو إدراك خطورة الخوف الداخلى الذى يفوق الخوف الخارجى، حيث يصبح موجه الحدث والشخوص على صعيد واحد.

و ـ وفى وسط هذه التراكمات الأسرية المتنافرة. تأتى (ست الدار) مجسدة طبيعة العلاقة الأسرية وترابطها الشديد، ثم إحكام هذا الترابط فى (علاقة الزوجية) التى تستمر حاضرة بحدة حتى بعد موت الزوج.

المستوى الثانى:

يتجاوز عالم الأسرة ليتسلط على الواقع الجماعى والفردى، وقد ارتكز على أربع قصص:

أ ـ البحر الرمادى، الذى يستوعب الواقع الاجتماعى والسياسى والتاريخى، راصدا مجموعة التحولات الضدية أو التوافقية، وهى تحولات تبلغ مرحلة اللامعقول أحيانا، أو ظهور نتائج لمقدمات لا تناسبها، فابن نميسة (بائعة الفجل) يتفوق على أقرانه برغم مالهم من طاقات وإمكانات لا يملكها.

وربما كانت الإضافة الخطيرة هنا أن الوعى يجب أن تتحدد مهمته فى تغيير الواقع أو تعديله فى أقل الاحتمالات، والحكى يعمد إلى إنتاج هذا الخط من خلال مؤشرات حكائية ساذجة كتحذير أهل المدينة من القعود فى مواجهة المقاهى وتأمل الفراغ، لكن هذه المؤشرات تتحرك فى العمق لإنتاج الهدف الإضافى الذى أشرنا إليه.

وتغيير الواقع أو تعديله يتنافى تماما مع (الصمت) أو السلبية، إذ هما أداة لإنتاج التمادى فى الظلم والسيطرة والقهر، وهو ما أوضحته الرؤية فى طاعة أهل المدينة للقرصان الرمادى.

ب ـ ويكاد يكون (المستجير) إضافة لعالم الأسرة، مع توسيع دائرتها لتغطى الصراع بين العائلات فى الريف، وهو صراع يوازى الصراع فى عالم المدينة بين (الفتوات)، وإن اتكأ هذا الصراع على أبعاد وتقاليد ريفية لها أصول عربية فى (إغاثة المستجير) مهما كانت الأخطار والمحاذير.

ومن الواضح أن القصة تقدم إضافة لرؤية العالم. وهى أن الماضى يمكن أن يكون له تأثير واضح فى الحاضر بالعمل على تشكيله اعتمادا على ما يقدمه هذا الماضى من بعد تكوينى أو بعد تدميرى.

جـ ـ وتقدم قصة (تخفيف المواجع) توجها إضافيا فى التعامل مع العالم الداخلى للنفس البشرية وتحولها إلى العالم الخارجى، وهو تحول يتسم بالعدوانية والجنون، يساعد عليها عفونة الواقع وجدبه. وبالضرورة إن مفردات هذا الواقع سوف تكون ابنا شرعيا لهذا كله من عفونة وجدب.

وتبرز القصة جانبا من الخلل الاجتماعى الذى يسمح بتفوق (السباك) على (الباحث

الاجتماعى) اقتصاديا، وهو ما يتوافق مع طبيعة الرؤية فى المستوى الأول فى بعدها الأيديولوجى، ويمتد هذا التوافق إلى إنتاج خط واضح فى القصة يشير إلى أن سلبية الجماهير أوصمتها يتيح للظالم أن يتمادى فى ظلمه وسيطرته.

د ـ أما قصة (تمثال جديد لكاتب قديم) فإنها تخرج على الإطار الزمنى السائد فى المجموعة لتتوجه إلى الحاضر مباشرة فى مناطقه البراقة: مناطق الثقافة والمعرفة، ومهمة المثقف فى تغيير العالم عندما يؤمن أولا بعظمة (الكلمة).

إن روية العالم فى هذه المجموعة،تشير إذن إلى تناسق ممتد له بعده الأيديولوجى الواضح، الذى يغوص فى عالم الأسرة المحدود، ليخرج منه إلى الواقع غير المحدود، باعتبار الأول نواة الثانى، أو باعتبار الثانى ناتجا للأول.

وإذا كان المبدع قد حصر إبداعه فى عالمه القريب أو المباشر، فإن منطق الاستنتاج يقول إن هذه الرؤية المغرقة فى محليتها، لها اتساعها الضرورى الذى يمكن أن يستوعب العالم فى مجمله بكل تحولاته الضدية أو التوفقية التى لاحظناها فى عالم القص عند **أحمد الشيخ**.

(٣)

تضم مجموعة **أحمد الشيخ** (البحر الرمادى) ستا وخمسين شخصية، بالإضافة إلى شخصيتين ضمنيتين هما: نميسة (بائعة الفجل) فى قصة (البحر الرمادى) ونواعم: أم زوجة الأب فى (الرجل الرمادى).

لكن الشخصيات المؤثرة فى بناء الحكاية وتوجيه الأحداث تبلغ أربعا وثلاثين شخصية، أما باقى الشخصيات فدورها هامشى غير مؤثر تأثيرا مباشرا، وإنما تؤدى مهمتها كدوال تشير إلى العالم الخلفى أو الجانبى للأحداث.

والنظر فى هذا الكم من الشخوص من حيث العلاقة والوظيفة، يدل على أن العلاقة السائدة هى علاقة الأسرة التى تضم ست علاقات هى: علاقة القرابة مطلقا ولها عشر شخصيات، علاقة الزوجية، ولها ثمانى شخصيات، علاقة الأبوة، ولها سبع شخصيات، علاقة الأمومة ولها ست شخصيات، علاقة البنوة، ولها ست شخصيات، علاقة الأخوة، ولها أربع شخصيات، بمجموع إحدى وأربعين شخصية من جملة الشخوص، ويلاحظ أن بعض الشخصيات تتحمل طبيعتين معا، كوظيفة الزوجية والأبوة، أو الزوجية والأمومة، مؤشر هذا كله استحواذ معجم العلاقات الأسرية على ٧٣٪ من جملة العلاقات فى المجموعة كلها، وهو ما يؤكد انحياز القص فى المجموعة إلى المستوى الأول فى رؤية العالم الخاص بالأسرة.

ويلاحظ على مجموع الشخوص حضورها فى إطار قريب من التجريد بتغييب الأسماء، بوصفها مؤشرا إعلاميا له ضغوطه القوية على المتلقى، فلم تذكر إلا أسماء ثلاث عشرة شخصية هى:

١ ـ عبد القادر أبو عوف (المستجير).

٢ ـ المحروس بن عبد القادر (المستجير)

٣ ـ سليمان المنسى (المستجير)

٤ ـ المنصور بن شلبى (المستجير)

٥ ـ مرتضى الماحى (ملف ملكية المواطن مرتضى الماحى)

٦ ـ عشتوتة (تخفيف المواجع)

٧ ـ سنب زوسر كا (تمثال جديد لكاتب قديم)

٨ ـ ست الدار (ست الدار)

٩ ـ الناعسة (ست الدار)

١٠ ـ حسين النعسان (ست الدار)

١١ ـ المرسى (ست الدار)

١٢ ـ إبراهيم (ست الدار)

١٣ ـ أبو حسين (ست الدار)

ثم تحضر شخصيتان معرفتان بالكناية نسبة إلى الأم كنوع من المؤشر الإعلامى المهين، الصديق (ابن نميسة) بائعة الفجل فى (البحر الرمادى).

زوجة الأب (بنت نواعم) فى (الرجل الرمادى).

ومن بين هذه الشخوص الحاضرة بأسمائها تأتى شخوص هامشية، ربما كان حضورها أشبه (بالديكور) الذى يساعد على تشكيل الفضاء المكانى أو الزمانى للحكاية مثل: المرسى ـ إبراهيم ـ أبو حسين ـ عشتوتة.

إن استحضار الشخوص على هذا النحو المزدوج ينتج بعدين مؤثرين فى البناء الحدثى والحكائى، إذ إن غيبة الأسماء تعلى توجه الرؤية إلى الأحداث مباشرة، وإعطاء الشخوص قدرا من التجريد الذى يحولها إلى عنصر من عناصر الحدث من ناحية، ويكسبها صلاحية الحلول المطلق فى الزمان والمكان طالما حضرت الظروف المصاحبة من ناحية أخرى.

أما حضور الشخوص بأسمائها فإنه يعنى تسليط ضغط إعلامى على المتلقى لشد انتباهه إلى هذه المناطق التعبيرية، وخاصة أن كثيرا من الأسماء تحمل مؤشرا ضمنيا على طبيعة الشخصية، أو طبيعة الوظيفة التى تمارسها فى القصة، فهناك (عبد القادر) فى (المستجير) الذى تأتى التسمية معبرة عن التكوين الداخلى والخارجى للشخصية، وتدخلها فى الأحداث تدخلا حاسما لإنقاذ المستجير من ناحية، وإعلاء أسرة (عبد القادر) على غيرها من أبناء القرية من ناحية أخرى.

وهناك (سليمان المنسى) فى (المستجير) أيضا، ولاشك أن (المنسى) يوحى بعالم الضياع الذى تعيشه الشخصية انتظارا ليقظة عبد القادر المفاجئة لانتشالها من عالم الخوف والفزع الذى تعيشه حبيسة دارها.

وهناك (عشتوتة) الذى يوحى اسمه بتكوينه الذهنى والنفسى فى خروجه من إطار (العقل) إلى عالم الجنون.

وهناك (ست الدار) التى يحمل اسمها مضمونها الوظيفى والسيادى فى منطقة

الأحداث. إن متابعة مجموع الشخوص يؤكد دخولها دائرة التحولات، وإن خرج بعضها من هذه الدائرة، على معنى أن التحول والثبات كانا متسلطين بنسب متفاوتة، وإن غلب التحول نتيجة لأن معظم الشخوص كانت تمارس الفاعلية والانفعالية على صعيد واحد.

والتحول الذي يتسلط على الشخوص لا يأخذ طبيعة أفقية دائما، بل إنه غالبا، يأخذ طبيعة رأسية، على معنى أنه تحول في العمق أكثر منه تحول في السطح، حقيقة بأن كثيرا من الشخوص انتابها تحول خارجي نتيجة للتطور الزمني، لكن قيمة هذا التحول تتحدد بتوجهه من الخارج إلى الداخل، ثم ارتداده إلى الخارج مرة أخرى في صورة وعي صامت، أو وعي فاعل في تحريك الأحداث، وتحديد العلاقات الشخصية.

في قصة (البحر الرمادي) تأخذ شخصية الروای ازدواجية الفعل والانفعال لتحقق لنفسها تحولا دائما يؤدي بها إلى أن تصبح شخصية مركبة داخليا، تستحضر (الصديق) ليكون موازيا لهذه التحولات التي تنتابها فتسقطها عليه، وتترك له مساحة ممتدة في الفاعلية والانفعالية أيضا.

أما في (المستجير) فإن (عبد القادر أبو عوف) يجسد المفارقة التحولية المتضادة، من حيث يكون تحوله الزمني من القوة إلى الضعف حسب منطق الواقع، لكن منطق الحكي يعكس هذا التحول ليصير عبد القادر إلى (القدرة والقوة) استعادة للزمن الأول في داخل الزمن الأخير.

وقد يأخذ التحول طابعا ثقافيا واجتماعيا على صعيد واحد، فشخصية (المفتش) في (بنت البراري)، يتمثل تحولها داخل عالم الريف من مرحلة الأمية إلى (التعليم) الذي يسمح لها بحيازة وظيفة مرموقة، لكن هذا التحول الثقافي يصاحبه تحول اجتماعي، أو لنقل إنه خروج على العرف الاجتماعي في القرية، من حيث زواجه من امرأة لعوب مجهولة الأصل، وخضوعه المطلق لسطوتها العابثة، وانحيازه لها في مقابل أسرته الريفية المتمسكة بتقاليد عالمها وأعرافه.

ومن الملاحظ أن التحول قد يكون خالصا للبعد الرأسي، وهو ما نلاحظه في قصة (تخفيف المواجع) التي استحالت شخوصها إلى تحول دائم بين الخارج المضطرب، والداخل المتوتر الذي يموج بمكبوتات لها انعكاساتها على السلوك العام والخاص للشخصيتين الرئيسيتين: الراوي الذي يعيش ضغطا خارجيا من ظروفه الخاصة، يوازيه ضغط داخلي مجسد في كوابيس مفزعة، وهو ما يتوافق مع تكوين صديقه (الباحث الاجتماعي) الذي يعيش في داخله أكثر مما يعيش في خارجه. ولم تحافظ المجموعة القصصية على هذا التكوين التحولي فرديا، بل إنه يستحيل أحيانا إلى نوع من التحول الجماعي، وهذه الجماعية تدفعه إلى الخارج بصفة دائمة، ففي (صياد الحمام) تدخل مجموعة الشخوص في تحول جماعي تحت سطوة الزمن من الصغر العابث اللاهي، إلى الكبر بكل محتوياته من الضعف والعجز، ومواجهة تعقيدات الواقع وهمومه. ومع هذا التحول الزمني يأتي تحول جماعي آخر في غياب الألفة التي كانت تربط بين الأسرة. إلى التفرق الذي باعد بين أعضائها وحولهم إلى مجموعة من الدوال التي تغيب مدلولاتها تنفيذيا.

ومن اللافت أن الإبداع يعمل على استدعاء شخصية مزدوجة التكوين متنامية التحول، وتأتي الازدواجية من البناء الخارجي الذي يتشكل في هيئة (قط) هو (القط الرمادي) لكن تكوينه الداخلي يعلن عن طبيعة بشرية سوداوية قهرية، وتناميها التكويني أو التحولي يتمثل في تصاعد عدوانيتها حتى تصبح نوعا من (التابو) المحاط بهالة من الغيبيات المخيفة.

وهذا التحول يصطدم دراميا بنوع من (الثبات) الذي يتدخل في تكوين بعض الشخوص، وتوظيفها في هذا الإطار - الذي يميل - غالبا - إلى العدوانية وانتهاك الواقع والأعراف، فشخصية (القرصان) في (البحر الرمادي) بكل رمزيتها تحافظ على فاعليتها التدميرية برغم تغير ألوانها من الرمادية إلى الدموية الحمراء.

وقد يوظف هذا الثبات في إعلاء الأعراف والتقاليد فوق الواقع ذاته، فشخصية الراوي في (بنت البراري) تحتفظ بثباتها الذي يوازي ثبات الأعراف والتقاليد والأخلاق في مجتمع القرية، ومرتضى الماحي في (ملكية المواطن مرتضى الماحي) يأتي ثباتها من البحث عن الحق في مواجهة عدوانية ابن العم مغتصب الميراث، وهذا الثبات نلاحظه في شخصية الباحث عن شقيقه لأبيه في (الرجل الرمادي) الذي ضاع حقه في الميراث أيضا. أما (ست الدار) فإن التحول الزمني الذي أثر خارجيا، لم يستطع أن ينال من التكوين الداخلي الملازم للتقاليد في الحفاظ على العهد، وهي ملازمة ومحافظة تتيح للشخصية أن تتعامل مع الموتى على مستوى تعاملها مع الأحياء.

(٤)

وبعيدا عن الثبات والتحول، فإن المجموعة لها عناية واضحة بشخوص بعينها تؤدي وظيفة محددة، وهذا التحديد قد يحافظ على أبعادها الواقعية، وقد يصعد بها إلى مستوى الرمز، (فالأم) يكاد يكون حضورها عنصرا رئيسيا ينشر فاعليته في الحكي أو في الحوار محافظا على مرجعية الدلالة التي ترتبط بها، على معنى أن لها وظيفة قائمة على التضحية في سبيل الحفاظ على التكوين الأسري بكل محتوياته العرفية والأخلاقية، نلاحظ هذا في (بنت البراري) التي كانت فيها الأم أداة المواجهة مع زوجة الابن الدخيلة التي حاولت العبث بحرمة الأسرة رمز المجتمع الريفي المحافظ، كما نلاحظه في (صياد الحمام) حيث امتدت وظيفة الأم بامتداد العمر دون أن يكون لحضور الأب أو غيابه أثر في توقف الوظيفة أو استمرارها، وإن كان غيابه عنصرا لزيادة فاعلية الوظيفة، ففي (القط الرمادي) تكون الأم مزدوجة الوظيفة، لأنها تتحمل مهمة الأمومة والأبوة، ومن هنا حاولت أن تحمي أسرتها من الخرافات الغيبية التي تحيط بالقط الذي يهدد الأسرة بشكل دائم، وإن أخذت الحماية طابعا سلبيا في عدم التعرض للقط خوفا مما يحيط به من أسرار غامضة

يتوارثها أبناء الريف، بل وبعض أهل المدينة أيضا.

وتؤدى الأم كل مهام الوظيفة بالإضافة إلى تهيئة البيئة الصالحة لتربية الأبناء فى (ست الدار) التى تزدوج وظيفة الأمومة مع وظيفة الزوجة فى صورتها المثلى.

وعلى طول الأحداث كانت الأم مصدر التضحية دون أن تسعى إلى مطلب خاص عام، ولم تخرج على هذا الإطار إلا فى (تخفيف المواجع) الذى انتابها فيها نوع من الحرص على استبقاء الابن، وادعاء المرض فى سبيل السيطرة على هذا الابن، وهو ادعاء مشكوك فيه لم تحسمه الحكاية، وتركته معلقا داخل دائرة الاحتمالات.

الحضور الوظيفى الثانى يحمله (الأب) الذى حافظ فى حضوره على إطار زمنى بعينه، هو زمن الكبر والهرم، مع الحفاظ على مواصفات (مرحلة الأبوية) بكل محتوياتها من الهيبة والسيطرة والتحكم، وحتى إذا وصل الأب إلى لحظة العجز والضعف التام، تتيح له الأحداث والظروف الطارئة أن يستعيد قدرا من سطوته القديمة، أو بعضا منها على الأقل، فعبد القادر أبو عوف يتغلب على ضعفه وكف بصره ليستجيب لصرخة ملهوف مهدد فى حياته لأنه استجار به موقظا فيه ماضيه العظيم، وهذا النمط التكوينى نلاحظه - أيضا - فى (بنت البرارى) حيث يخرج الأب من إطار ضعفه وعجزه ليتدخل فى الأحداث بحسم وقوة، مطالبا ابنه بطلاق زوجته اللعوب مهما كانت العواقب المنتظرة من أقاربها وتهديداتهم.

وتصل سطوة الأب وقسوته إلى ذروتها فى (ملف ملكية المواطن مرتضى الماحى) و(الرجل الرمادى) حيث يترتب على هذه القسوة وهذا التسلط حرمان الابن من الميراث إما بطريق مباشر أو غير مباشر.

وقد تستمر الطبيعة التكوينية للأب مع غياب عنصر التسلط والقهر كما فى (صياد الحمام)، و(ست الدار)، وقد استحضرت قصة (القط الرمادى) (العم) بديلا عن الأب فى محاولة حماية الأسرة من العدوان الدائم عليها من القط.

الشخصية الثالثة التى لها حضورها الغالب فى خطاب أحمد الشيخ، شخصية (الزوجة) وإن غلب عليها وظيفة الفاعلية التحريضية على طلب الحق، نلاحظ هذا فى (ملف ملكية المواطن مرتضى الماحى) و(الرجل الرمادى)، لكن هذه الوظيفة تأخذ طابعا تدميريا فى (بنت البرارى) حيث تكون زوجة المفتش أداة تدمير لأخلاقيات الواقع الأسرى فى الريف، وقد ساعدت الأحداث وتناميها على تأكيد هذه الوظيفة، لأن (زوجة الراوى) وهو الأخ الأكبر حاولت دخول هذا الإطار العابث الذى لا يناسب إمكاناتها الجسدية والخلقية، فإذا كانت وظيفة زوجة المفتش قائمة على الفاعلية، فإن وظيفة زوجة الأخ الأكبر تقوم على الانفعال وحده.

ويلاحظ أن شخصية (الزوجة) تتداخل فى بعض مناطق الخطاب مع وظيفة (الأم) كما هو واضح فى (ست الدار) وإن غلبت الأحداث وظيفة الزوجة على الأمومة. واللافت أن الخطاب القصصى يضم شخصية غير بشرية لها حضورها المزدوج من حيث الفاعلية والانفعالية معا، هى شخصية (الدار) التى تكاد تؤدى وظيفة البطولة المطلقة فى (صياد الحمام)، وتؤدى دورا قريبا من هذا المستوى فى (ست الدار) و(بنت البرارى) مع الحرص على إعطائها مواصفات تكوينية تؤهلها لأداء وظيفتها الحديثة، من حيث الاتساع والضخامة والأصالة، وتنعكس أهمية هذه الشخصية الاعتبارية صياغيا فى تردد دالها فى الخطاب كله ثمانى وتسعين مرة تعلن عن انتشارها الصياغى الذى يوازى انتشارها التأثيرى سلبا وإيجابا.

إن تجاوز المستوى السطحى فى رصد الشخوص ووظائفها يصلنا بمستواها الرمزى الذى يتسع لإسقاطات الواقع العربى والمصرى كما فى قصة (المستجير) حيث يكون ماضى عبدالقادر أبو عوف عنصرا فاعلا فى لحظة الحاضر المتوتر، إذ إن الحرص على عدم تلويث هذا الماضى العظيم كان مبررا لتغلب عبد القادر على كل ضعفه وعجزه واقتحام الخوف لإنقاذ من يستجير به حتى ولو كان غريبا عنه.

وقد تكون وظيفة الأب - فى مجملها - إسقاطا للسلطة، وبخاصة فى (ملف ملكية المواطن مرتضى الماحى) و(الرجل الرمادى)، وإسقاط السلطة يكاد يصل إلى حد المباشرة فى (القط الرمادى) الذى تؤديه وظيفة القط فى الأحداث، حيث تتصاعد عدوانيته بقدر سلبية أهل الدار واستسلامهم المخزى له نتيجة لما أحاطه من هالة كاذبة عن قدراته التدميرية الخفية، وهى المهمة نفسها التى جسدها (المجنون) فى (تخفيف المواجع).

وتتجلى (الدار) كإسقاط للواقع العربى والمصرى على صعيد واحد، حيث يكون تماسكها وحفاظها على تكوينها المتوارث موازيا لتماسك الأسرة، ثم يكون تفكك الأسرة موازيا لتفكك الدار وتمزقها، وهو ما يتجلى بوضوح فى (صياد الحمام).

أما قصة (تمثال جديد لكاتب قديم) فهى فى مجملها إسقاط للواقع الحضورى فى جانبه الأدبى والثقافى الذى ينعكس على الواقع كله ليعلن عن زيف الكلمة، وخداع الإبداع، ويصل الإسقاط فيها إلى الاقتراب من المباشرة أيضا عندما يعلن الخطاب القصصى عن طبيعة الشخصية المستدعاة لتتحمل مهمة نقائص هذا الواقع الحاضر، وأن بينها وبين طارد الهكسوس تداخلا اسميا محرفا بعض التحريف (أحمس - أحمد)، على معنى أن الذات تحاكم نفسها داخل خطابها فى قسوة ظاهرة.

(٥)

إن إنتاج النص يعتمد - فى هذه المجموعة - على السرد كأداة رئيسية حيث يسود ضمير الغياب سيادة مطلقة، والتعامل مع السرد يقتضى حضور (الراوى) الذى أخذ حضوره مستويين، المستوى الأول يكون فيه الراوى أحد الشخوص الممارسة للفعل، على معنى أن الحكى يكون من داخل النص، وهذا ما تحقق فى قصص: (البحر الرمادى - بنت

البرارى - صياد الحمام - تخفيف المواجع - تمثال جديد لكاتب قديم - القط الرمادى).

أما المستوى الثانى فإن الراوى يكون خارج النص، ويمارس الإنتاج الحكائى دون أن يشارك فيه، وهذا ما نلاحظه فى: (المستجير - ملف ملكية المواطن مرتضى الماحى - الرجل الرمادى - ست الدار).

والواقع أن كل مستوى له وظيفته المحددة فى إنتاج النص، من حيث يكون الحكى من الداخل أداة للمشاركة فى إنتاج الحدث وتوجيهه، كما يكون أداة لكشف طبيعة الشخوص، وتحديد مسلكهم من خلال الاحتكاك المباشر، على معنى أن هذا المستوى يضع الراوى فى إطار الفاعلية والانفعالية على صعيد واحد.

أما الحكى من الخارج فإنه يتيح للراوى رؤية كلية تستطيع إدراك المفارقة فى جانبيها فى آن، وهو مالايستطيعه الراوى الداخلى الذى لا يمكن أن يشاهد إلا وجها واحدا منها، ومن هنا يمكن أن نلاحظ فى الراوى الخارجى قدرا من الحيادية التى تعوق إصدار الأحكام ومحاسبة الشخوص، فإذا تحقق شيء من ذلك - فإنه يتم فى إطار هذه الحيادية، أما الراوى الداخلى فإن ممارسته الفاعلية لا تمتلك هذه الحيادية إلا نادرا.

وإذا ما خالف الراوى شيئا مما لاحظناه، فإنه يتخلى عن مهمته الحكائية مؤقتا ليتيح للنص أن ينتج مالايستطيع هو إنتاجه. ففى (ملف ملكية المواطن مرتضى الماحى) يتم الحكى من الخارج الذى يقتضى حيادية الحاكى - كما أوضحنا - لكن السردية تميل إلى إصدار حكمى وقتى على شخصية مرتضى الماحى، وهنا يبتعد الراوى عن مهمته ليترك للشخصية ذاتها أن تحاكم نفسها وتصدر ما تشاء من أحكام بالإدانة، وهى أحكام سوف تكون مبررا لتعديل مسلك الشخصية من الاستسلام للمقاومة والتمسك بالحق، يقول الراوى:

«وأطرق المواطن مرتضى الماحى، شعر أنه متسول رخيص، أو معوق صامت يستجدى الآخرون باسمه حسنة تفيض، تضاءل وانكمش، وتصبب العرق من كل مسام جسمه، فارتعش، قام على غير توقع منهم ومشى صامتا متغاضيا عن كل العبارات التى سمعها، ولم ينشغل بتفسيرها أو الرد عليها...».

أما فى قصة (بنت البرارى) الذى يأتى الحكى فيها من الداخل، فإن الراوى يسمح لنفسه بمحاسبة الشخوص ورفض مسلكها أو قبولها، فهذا الراوى يرفض مسلك أخيه المفتش من خضوعه لزوجته اللعوب، ويقول: «فكرهت انقياده وامتثاله لأمرها، وتصل محاسبة الشخوص إلى درجة بالغة من القسوة فى (تمثال جديد لكاتب قديم): «خمسون عاما يا سادة، وأنا الراجع من أزمنة الجرأة، أصرخ فيكم وأنبهكم إلى ضرورة عمل تمثال جديد من طين الصلصال لكاتب مسخرة، ذاب فى حروف لغة عصية مراوغة، وجبن منذ البداية عن اقتحام الحياة، مخضوض الملامح دوما، يعانى فقر الدم، يدعى اسمه أحموزى ويكذب، يشمخ بأنفه متوهما أن لأمثاله فى هذا الزمان قيمة».

ومن الملاحظ أن الحكى الخارجى قد لجأ إلى حيلة إنتاجية للدخول إلى الحكاية، وذلك عندما كان يلجأ إلى فتح ذاكرة الشخوص ويتركها تفرز أعماقها النفسية، ففى (الرجل الرمادى) يعود الغائب إلى موطنه الأول للبحث عن أخيه من أبيه، وهنا يلجأ الراوى إلى فتح ذاكرة هذا العائد للكشف عن المفارقة الداخلية التى تشكلت عند مواجهته للواقع القديم الذى تركه منذ سنتين فقط، وبرغم ذلك وجده قد تغير داخليا وخارجيا تغيرا حادا خلق عنده هذه المفارقة المؤلمة.

وسواء جاء السرد من الخارج أو من الداخل، فإن هناك ظواهر عامة تتيح له قدرا واسعا من الأدبية من ناحية، كما تعطيه طابعه الحكائى من ناحية أخرى، حيث يعتمد على طبيعة صياغية تتواتر فيها التراكيب وتنمو نموا يتيح لكل تركيب أن يحتضن سابقه، ويهيئ السياق لتاليه، مما يجعل المتلقى فى عملية ملاحقة دائمة لا تعرف التوقف أو الانقطاع.

ولا يتنافى هذا التنامى مع ميل السرد إلى العناية بالوصف والتفصيلات لأن هذا وذاك موظف لإنتاج دارمية حكائية من الطراز الأول، ففى (المستجير) يحاول السرد تقديم الشخصية الأولى فى إطار معدل بعيد عن طبيعتها الحضورية المليئة بالضعف والعجز، ولا يكون هناك وسيلة تعبيرية إلا هذا الوصف والتفصيل، يقول الراوى عن (عبد القادر أبو عوف): «أزاحهم عن طريقه، وعدل طوق جلبابه بأطراف أنامل يده اليسرى، مسح على صدره فى تأنق، ثم لملم طرف عباءته ورماه على كتفه اليمنى متلفعا بها، خطا بضع خطوات متثاقلة يسبقه شمروخه القديم الممدود فى خط عمودى مع الأرض».

وعندما يعجز السرد عن إنتاج الموقف القصصى، فإنه يتوقف فورا ليتيح للشخوص أن تحضر بملفوظها، لأن هذا الحضور أكثر تعبيرا وأشد إيحاء، ففى (المستجير) أيضا، يتوقف السرد ليحضر صوت (سليمان المنسى) مستجيرا بعبد القادر أبو عوف:

«أنا فى عرض خالى عبد القادر عوف»

«أنا فى عرضك يا خال عبد القادر»

وهذا الحضور بالملفوظ قد أتاح للصياغة أن تتشكل فى بنية سياقية بالغة التأثير، فعندما كان (المستجير) يطلق استغاثته فى غياب عبد القادر، تجردت الصياغة لمستويين على صعيد واحد، مستوى نداء الغائب، ومستوى القرابة المباشرة (خالى)، وعندما تحولت الاستغاثة إلى حضور عبد القادر، عدلت مسلكها التعبيرى للخطاب (عرضك) لتكون أكثر موافقة للسياق، ثم تحرير الدال (خال) من الضمير ليجمع الدال بين القرابة الفعلية، والقرابة التقديرية اللذين يستدعيان النجدة والإنقاذ.

ويتابع السرد فى مجموعة أحمد الشيخ توظيف إمكانات إضافية تساعده على إنتاج النصية فى إطار قريب من العرض المصور، أو قريب مما نسميه (السيناريو)، وذلك بالاستغناء عن أدوات الربط فى كثير من المناطق الصياغية، وبخاصة حروف

العطف، فهذا الاستغناء يحيل السرد إلى مجموعة لقطات متجاورة يربط بينها السياق الخارجى للحكاية، ففى (ملف ملكية المواطن مرتضى الماحى) يرصد السرد رد فعله عندما أخبره المحامى بانتهاء قضيته إلى الفشل: «مدّ يده وأخذ الملف.. لم يفتحه، وضعه أمامه... لم يكن لديه فى هذه اللحظات أى شىء يقال».

وتكاد السردية - برغم كل ذلك - تكون لها غوايتها الواضحة مع التداولية، والاقتراب من اللغة اليومية، لكن هذه الغواية لم تكن خالصة للسردية، بل إنها تبلغ قمتها عندما يتحول السرد إلى (الحوار الحكائى)، وهو نمط إنتاجى يشيع فى خطاب أحمد الشيخ، ففى (بنت البرارى) يأتى الحكى على لسان الأم فى رصد علاقة زوجة ابنها المفتش بزوجة أخيه الأكبر:

«الملعونة فسدت أخلاقها، أتاريهم كل ليلة واقفين يتودودوا مع بعض وأنا أقول لروحى إيش جمع الشامى على المغربى».

كما نلاحظ أن السردية لها غوايتها مع ما نسميه (بالدوال المفاتيح) التى تتيح مرجعيتها استحضار العالم الأثير لدى الإبداع، عالم الريف، وقد أشرنا سابقًا إلى الدال الرئيسى فى هذا الإطار وهو دال (الدار) الذى يتجاوب معه دال (الطبلية) بكل بعده الاجتماعى، ثم أسماء (الشهور القبطية) التى تجسد وعى الريف بالزمان فى حركته الزراعية خصوصا، والحياتية على وجه العموم.

(٦)

إن ما عرضناه عن بعض ظواهر السرد فى خطاب أحمد الشيخ القصصى، يؤكد الطابع الحكائى المسيطر على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون، لكن الملاحظ أن هذا السرد كان يقترب أحيانا من منطقة الشعرية، وهو اقتراب أدمنه الخطاب القصصى فى مرحلته الحداثية، بنفس الدرجة التى اقتربت فيها الشعرية من السردية، وهذا الاقتراب المزدوج يخل كثيرا بالفوارق بين الأجناس الإبداعية، وهى خصيصة حداثية لها حضور طاغ فى الخطاب الأدبى على وجه العموم.

وربما كانت أولى مؤشرات الشعرية فى خطاب أحمد الشيخ هو ميل السرد إلى التعامل مع الفراغات الدلالية التى تعوز المتلقى إلى نوع من المجاهدة لجبر هذا الفراغ حتى يتمكن من الإمساك بالناتج الغائب، من ذلك طرح قصة (الرجل الرمادى) لجانب من صدمة المواجهة بين هذا الرجل العائد والمدينة التى هجرها منذ عامين: «كان يكابد خيبة الرجاء فى مدينة سعى إليها ليصالحها، فأنكرته ولوت بوزها، وتدثرت برماد عاصفة طارئة جففت فى شرايين ناسها الدم، وشاخت ملامحهم قبل الآوان».

وتصل شعرية الصياغة - على هذا النحو - إلى ذروتها فى (تمثال جديد لكاتب قديم)، ذلك أن القصة بداية تقوم على إسقاط حضورى يتداخل فيه زمنان متباعدان، ومع هذا التداخل التقديرى يحل (الكاتب) المصرى القديم فى (الكاتب) المصرى الجديد ليكون ذلك أداة فنية لطرح الواقع الحاضر بكل عفونته ودمامته، يقول الخطاب: «وإن كنت أراه الآن أمامى فى رقاده القلق الذى يشبه الصحو، وصحوه الذى يتعادل مع الرقاد، عودنى أن أتبادل مع الأزمنة ضجرا، تضجر منى وأضجر منها، أشعر بعداوات وصداقات تتداخل، وأطالع وجوه الناس بغربة، غضبان أو فرحان أو مندهشا، أرقب بعيون الراقد سطح النهر الساكن فى زمن لم أختره وإن عايشته».

إن التنامى التركيبى فى مثل هذه الدفعة لا يقوم على الاحتضان بقدر ما يقوم على التجافى الذى يسمح بوجود الفراغ الدلالى الذى أشرنا إليه، وإن جاء الفراغ محددا أحيانا عندما تعمل الصياغة إلى الربط بين التراكيب بعلاقة المشابهة (رقاده القلق الذى يشبه الصحو) وإن كانت المشابهة ذاتها قائمة على الضدية التى تؤكد وجود الفراغ.، ثم يتسع الفراغ عندما تتنافر الدوال تنافرا حادا (عودنى أن أتبادل مع الأزمنة ضجرا) فهذا (التبادل) لا يمكن أن يكون له حقيقة تنفيذية، مما يوسع من دائرة الفراغ الذى لا يمكن جبره إلا عن طريق المجاز.

وتوغل الصياغة فى شعريتها عندما تستدعى بعض الظواهر التعبيرية التعتيمية فى مثل تعدد مراجع الضمير، ففى (البحر الرمادى) يعرض الراوى لصديقه الغائب فى البحر الرمادى فيقول: «أخطو موليا أمواج البحر ظهرى وقد عقدت العزم على خصامه» فالضمير فى (خصامه) يحتمل العودة إلى الصديق الغائب، كما يحتمل العودة إلى البحر.

ومن هذه الظواهر التعتيمية أن يتأخر مرجع الضمير بمسافة طويلة توقع المتلقى فى متاهة التخمين حتى يصدم بالمرجع، ففى (ملف ملكية المواطن مرتضى الماحى) يبدأ الحكى بضمير الغياب الذى لا يحضر له مرجع إلا بعد تعقد الحكى وإنتاج الواقع الذى يستهدفه فى مأساة المواطن الذى ضاع حقه فى الميراث لعدم استسلامه لسطوة الأب وتوجيهاته. ويصل التعامل مع الضمائر إلى ذروته فى (التشويش) على المتلقى فى (تخفيف المراجع) حيث تغيب معظم مراجعه تماما: «رأيته فى المنام يجرى وفى يمينه سكين الذبح وقطرات من دمى تتساقط على قبضته وتلمع فوق نصله الصدئ والخلق يحيطونه من كل جانب للفرجة».

وإذا كنا قد أشرنا سابقا إلى أن الخطاب كان يوظف الحوار داخل السرد بهدف إتاحة مساحة لحضور الشخوص بملفوظها، فإن هذا الحوار كان يتحول - أحيانا - من الخارج إلى الداخل لاستبطان هذه الشخوص، والكشف عن أبعادها النفسية والذهنية، لكن الإبداع كان - بالإضافة إلى ذلك - يوظف الحوار الداخلى للتعامل مباشرة مع المتلقى واستحضاره إلى رحاب الصياغة، ففى (بنت البرارى) يقول الراوى مستحضرا المتلقى فى بداية القصة: «بينى وبينكم الموضوع ليس مجرد أرض ودار واسم عائلة يوشك أن يمرغه فى الطين، كل هذا وارد ومحسوب حسابه، لكنه ليس أساس الإشكال بينى وبينه، أقولها لكم بصراحة وبدون لف أو دوران؛ من يوم دخولها الدار انقلبت الموازين فيها».

إن هذا البناء الحوارى لا يستدعى المتلقى فحسب، بل يجعله شريكا فى الخطاب كعنصر منفعل يحاول الحوار أن يجعله عنصرا فاعلا.

وتصل الحوارية إلى قدر كبير من خصوصيتها عند **أحمد الشيخ**، عندما يكون الحوار من طرف واحد، لأن الطرف الآخر حاضر ضمنا بملفوظه المحلق فى الفضاء النصى.

يقول الخطاب فى (الرجل الرمادى) على لسان الوشاة الذين يحاولون الإيقاع بين الابن وأبيه عندما عزم على الزواج من فتاة صغيرة لاتكافئه اجتماعيا وسنيا:

- البنت صغيرة كما تعرف وسيرتها على كل لسان.

- أبوك رغم كبر السن بصحته وقادر على الخلفة.

- لو أنجب منها فسيظل المولود معلقا فى رقبتك ليوم الدين.

- نفرض أنه سوف يعجز عن الإنجاب.

- لا تستبعد من بنت نواعم أى شىء والشرع هو الشرع.

- سكوتك لا يفيد.

من الواضح تعدد المحاورين، لكن الطرف الآخر حاضر ضمنا بفاعليته التقديرية دون ملفوظه الكلامى الذى يدخل دائرة الاحتمالات بالرفض أحيانا، والقبول الحذر أحيانا أخرى.

(٧)

إن ما قلناه عن قبول هذه المجموعة القصصية لتعدد القراءة قد تكشف بالتعامل معها على مستوى رؤية العالم ومستوييه المتقاربين، كما تكشف برصد مجموعة الشخوص التى ضمها الخطاب القصصى، وتحديد تحولاتها الداخلية والخارجية ، أو تحديد ثباتها النسبى أو المؤقت، ومدى أداء وظيفتها الإنتاجية سردا وحوارا، أو تجاوزها هذه الوظيفة لتستحيل إلى رموز وإسقاطات للواقع الحضورى وبخاصة فى جانبه التدميرى.

وما كان لكل ذلك أن يكون إلا بالتوجه إلى البنية السردية ورصد ظواهرها المألوفة أو المفارقة، ثم رصد ماتتيحه من مساحة لظواهر إضافية كالحوار الخارجى والداخلى، ثم التوجه إلى ما تفرزه البنية من طاقة شعرية كثيفة أو بسيطة تعلن انفتاح الخطاب على غيره من الخطابات المجاورة كالشعر والمسرح، وهو مايعنى أن خطاب **أحمد الشيخ** خطابًا مركبًا فى باطنه وإن تبدى بسيطا فى سطحه، وهذا التركيب يزداد عمقا فى مناطق بعينها تتداخل فيها الطاقة الحكائية لأكثر من قصة، كما فى (البحر الرمادى)، و(تخفيف المواجع)، إذ يتحول السرد إلى نوع من التراكم لمستويات متعددة من الحكى الذى يتباعد ويتقارب دافعاً المتلقى إلى منطقة العتمة الدلالية التى تؤثرها الشعرية، ووظفها الخطاب فى إنتاج بنيته القصصية متعاليا على تقاليد الحكى المحفوظ وأصوله الراسخة. ■



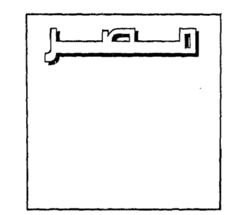


٢٤٨ مصر «ملحمة الأمالي» تجليات الغنائية وإيروسية الحكي، شريف رزق.
قراءة في «حكايات عرمان الكبير»، حشمت يوسف. «البلدة الأخرى» من عزلة
الفرد إلى عزلة الجماعة، حسام الدين محمد. غياب الحضور / حضور الغياب،
قراءة في مجموعة «أحوال»، امل محمد جمال. الإنصات الداخلي - محاولة للإمساك
بالزمن، يوسف وهيب. حمامات الإنشاد - حمامات الكآبة، اسامة خليل.

سورية المبنية للمجهول في المضارع البسيط، صبحي حديدي.

فرنسا كيف يتأمل عالم الاجتماع العالم، إلهام غالي. أشباح القومية
الشيطانية العائدة، ترجمة وإعداد: بثينة رشدي.

راحلون بين الغزالي وخالد محمد خالد، احمد صبحي منصور. فؤاد دوارة وشرف النقد،
ع. ا. كينونة المرأة عند أليفة رفعت، سلوى بكر.. الجريئة الظامئة، صاعدة الدرج، السماح
عبدالله. جلال السيد.. درس في المثابرة، ى.و. رحيل هادئ لناقد ليس كذلك، ش. ى.



« ملحمـــــة الأمـــالى » تجليــــات الغنـائيـــة وإيروســـــيـــة الحكى

فلهذه الرواية ما يميزها على عدة مستويات؛ فهى مسرودة ـ فيما يشارف تسعمائة صفحة على لسان بطلها: ‹حسن أبوضب›، بلغة عربية مصرية، ذات نكهة جنوبية طازجة وفواحة، كما أن مساحة الصدق فى النص تصل إلى مدارات الجرأة: اللغوية، والجنسية، والسياسية، كما أن هذه الرواية تقتحم عوالم على حواف البداوة، أشبه بفضاءات الأسطورة، لتتحرك فى عدة فضاءاتٍ وعدة مستوياتٍ مغايرةٍ وخصبةٍ، كما أن معمار هذه الرواية فريد ويتمتع بدرجة عالية من الخصوصية الهندسية؛ فبينما تشى الرواية بأنها غنائية من الطراز الأول، إلا أن صوتها الراوى الأحادى يشكل بناءً فريدًا، يستكمل ملامحه بأركان الرواية الأربعة، كبناء كامل وفريد يأخذ من العمارة الفرعونية أشكال التاروت برسومه ورموزه الساحرة، كما يفيد من العمارة الإسلامية، ومن زخارفها، ومن أوراق الكوتشينة، ويتكون الجزء الأول [أولنا ولد] من اثنين وعشرين فصلا، والجزء الثانى: [وثانينا الكومى] من أربعة وثلاثين فصلا، فيكون مجموع الجزءين ستة وخمسين فصلا، وهذا العدد هو عدد أوراق الكوتشينة بشكلها القديم الأصلى، ويتكون الجزء الثالث: (وثالثنا الورق) من اثنين وعشرين فصلا بالإضافة إلى فصلين داخل المتن الروائى هما: أوراق السر الأعظم، أوراق السر الأصغر، ومن المعلوم أن عدد أوراق كتاب (التاروت) الفرعونى اثنتان وعشرون ورقة، فيكون بناء الجزء الثالث: (وثالثنا الورق) تشكيلا معماريًا للتاروت الفرعونى، ويكون الجزء الأول والجزء الثانى من الرواية تجسيمًا معماريًا للكوتشينة العربية القديمة، وفى الجزء الأول ثم الجزء الثانى، يتأهل حسن للحصول على (الورق)، وهكذا يصبح عدد أوراق الكوتشينة مجموعًا إلى أوراق التاروت ٥٦ + ٢٢= ٧٨ ورقة، هذا العدد الناتج: (٧٨) هو عدد فصول الرواية، أو بالأحرى هو عدد طبقات هذه العمارة، فيكون البناء الروائى قائمًا على نظام عربى مصرى خالص وبنكهة مصرية عربية خالصة...

لقد استطاع ‹حسن أبوضب› الصعود من القاع إلى القمة، ليصبح النموذج للعهد الانفتاحى الساداتى، ذلك العهد الذى صارت فيه شريحة ‹حسن أبوضب› هى النخبة المتحكمة فى مجريات مصر، فديست القيمة، ومُصت الدماء الكادحة، وتسلل الطعام المسموم وألبان الأطفال الفاسدة إلى الأفواه، وساء الذوق العام، وسادت أخلاقيات القاع المتردية، شاعت أدبيات السوق، وتحكمت فى كل شىء، حتى فى مسارات الفن، فازدهر المسرح التجارى الهابط: مسارح الكباريهات، وصارت العاهرات والمهرجون والراقصات نجوم ونجمات فن هذا العهد؛عهد عادل إمام وسمير غانم وهياتم ونادية الجندى ومحمد نجم وحسن الإمام وفيفى عبده، وتحكم تجار الخردة فى الإنتاج السينمائى، ووصل تجار المخدرات إلى البرلمان للدفاع عن الشعب... فكيف استطاع ‹حسن أبوضب› أن يصل إلى مداه وأن يحرك الريح؟...



خيرى شلبى

فى بداية الجزء الأول: (أولنا ولد)، نطالع: ‹هذه أمالى الحاج (حسن أبوعلى) ولد خالى، (عبدالباسط عواد) الشهير بأبى ضب، أملاها على فى بضع ليال ونحن جلوس على مصطبة من الحشيات الثمينة المبطنة بالفرو، ومن خلفنا المساند القطيفة الملونة، فى شرفة شقته المقامة فى الدور السابع فوق عمارته المهيبة الواقفة كالعروس الحورية فوق أعلى قمة من جبل المقطم الأغر، حيث يتربع (حسن أبوعلى) ولد خالى فى غاية الاطمئنان بعد أن لم يعد مطلوبًا منه أى شىء على الإطلاق وبعد أن تغلغل فى كل شىء فى البلاد وبات حاكما بأمره يخطب الجميع وده ويتملقونه ويمسحون له الجوخ فى كل مكان، وبعد أن زهد فى كل شىء منذ أن توفرت له كافة السلطات، ولم يعد يطلب من الله غير الستر›(١)، وهو ما يذكرنا بافتتاحية ملحمة معاصرة مهمة هى: (أولاد

الإشارات والتنبيهات

حارتنا) لنجيب محفوظ، بعدها، تبدأ مسيرة السيرة: سيرة حسن الطالع من قاع القاع؛ حيث دفعته أمه، صبياً، بعد وفاة أبيه، للخروج من قريته إلى الحقول المجاورة، ليسرق القمح كى تأكل أسرته، بعدها يعمل حسن (بدوياً) لحراسة وخدمة ثرى مسيحى بالصعيد، ثم يغادر عالمه الناضح بالبداوة والتقشف والشظف إلى متاهة القاهرة؛ فيعمل فى تكسير حجارة جبل المقطم، ثم مع تجار السمك، ثم يشق طريقه للتجارة وحده، ويفتح (غرزة شاى) صغيرة، سرعان ما تغلق بسبب القمار، ثم يعود إلى الصعيد ليتاجر فى العنب، ثم ينضم إلى مطاريد الجبل فى الصعيد، ثم يرجع إلى القاهرة ويعمل فى معسكر الهايكستب بائع شاى لدى المعلم فرهود المقاول، وهناك يستغل علاقته بالجنود، وعدم تفتيشه فى سرقة السلاح والذخيرة والتجارة بها مع المطاريد عن طريق وسيط بالقاهرة، ويقبض عليه، وفى السجن يكتشف عالم السجن الرحيب العجيب ويتعلم فيه الكثير، ولعل من حسنات السجن أنه تعلم القراءة من وكيل نيابة مسجون، ويرجع «حسن» إلى الصعيد بعد قضاء مدة السجن. تتزوج أخته سعدية من «خرابة» إمبراطور الجبل وزعيم المطاريد والمهيمن على كل شىء فى الجبل وحول الجبل بداية من السيطرة على العائلات، حتى التحكم فى اختيار مرشح الدائرة، وحينما يداهم الحكمدار وقواته «خرابة» ويقتله تندفع سعدية، وتطلق النار على الحكمدار، فى جرأة نادرة ثم تحتل مكان «خرابة» فى زعامة الجبل والمطاريد، وتصبح امرأة أسطورة ملكة حاكمة مُسخرٌة للإنس وللجن، وينتقل «حسن» من جديد من عوالم الصعيد الدموية إلى دهاليز مصر العتيقة، حيث إجرام مغاير؛ فيعمل بلطجياً ولصاً يدخل تحت مظلة الحاج «أحمد نورالدين» التاجر السنى، تاجر الخردة والعملة والآثار ومواد الغذاء وسمير أعضاء مجلس قيادة ثورة يوليو، ويصبح «حسن» من حاشية الحاج السنى، يرى كبار رجال الثورة فى بيت الحاج السنى، يسرق مع رفاقه والحاج يسوق للكبار الآثار الوافدة من قلب الصعيد، وحينما يرى كبار رجال الثورة يتاجرون فى الآثار المسروقة يوقن أن السجن ليس عقوبة اللص الكبير: «فالسجن ليس عقوبة اللص الكبير فى بلادنا يابوى، إنه عقوبة اللص الصغير فحسب - كلما تفهمت مسروقاته عظمت عقوبته لهذا أعدك يا بوى إننى لن أكون هذا اللص أبداً؛ إنما سأكون ذلك الكبير الذى يعلو بنفوذه فلا تطاوله هامة القانون، ولا تعرف طريقة عربات العسكر»(٢)، يعمل بالسرقة، ثم بتجارة المخدرات، يسكن شقة فاخرة على النيل، يتوغل فى أعتى المغامرات فى أطراف العوالم المصرية شمالا وجنوباً، ومن خلال جولاته يتكشف واقع تحتى أشبه بالواقع السرى غير الرسمى، واقع بين البداوة والحضارة، واقع فائح بالرغبة والدم والمحرمات، تتولد الأحداث العجائبية المعاشة من الأحداث العادية جداً، إنها رحلات متوالية فى قاع المجتمع يخوضها «أبوضب» ويتوغل فى المناطق السرية بين من يريدون الأمور فى الخفاء أمثال الحاج السنى و«الشيخة سعادة»، العرافة الأسيوطية، التى هى أيضاً شقيقته زعيمة الجبل: «سعدية»، فى صورة جديدة تنفذ إلى كبار رجال الدولة ويطلب تأويلها المشارقة والمغاربة، هؤلاء الذين يديرون الأمور فى الخفاء هم كما يقول «بسبوسة» لـ«حسن»: «هم الصفوة من يملكون الأمر والنهى فى البلاد، ليسوا أصحاب مناصب ولا يحزنون! الصحف لا تعرف صورهم ولا أسماءهم! كما أنهم لا يدخلون معارك انتخابية ولا دياولو! يتركون غيرهم يقوم نيابة عنهم بتدبير المكائد ودس الدسائس ولبس الخوازيق النهائية وهم - هؤلاء - جالسون يحششون، يسكرون، يرضعون فى أثداء الراقصات فى أحلك الليالى فى أشد الأزمات التى تمر بها البلاد»(٣)، وبرغم بلوغ حسن مرتبة لصوص الصف الثانى مع رفاقه: «بسبوسة، «بريش»، «غزولى»، أسفل طبقة الحاج السنى ورفاقه الكبار فى أواخر الستينيات - إلا أن الفارق فادح بينهما؛ فعلى قدر ما تنعم به الطبقة الثانية إلا أنها لا تقارن بجانب متع الطبقة الأولى، يقول بسبوسة: «شف أولاد الكلب والحشيش الذى يشربونه من دوننا!! أى عدالة فى هذه الأرض بحق الله؟! عدالة الشيطان وحدها هى التى تجعل هؤلاء القوم وحدهم يشربون أجود حشيش فى الدنيا، ويضاجعون أحلى نساء البلاد ويفترشون ريش النعام ويأكلون الدندى والجمبرى والكابوريا!! ونحن بعد ذلك نحملهم حتى لا تتلوث أقدامهم بالأرض!! ليتنا نحملهم إلى القبر! آه لو كنت أستطيع أن أصبح لصاً محترفاً! إذن لعرفت كيف أحكم هذا البلد!!»(٤). إن النص لا يكشف عن سلوكيات النخبة الحاكمة فقط، بل يتوجه للكشف عن مدى أماناتها السياسية، مما يعرفه جيداً لصوص الطبقة الثانية أو الأولى بلاشك - ومما يرد فى النص ما قيل عن لجنة جرد مجوهرات الملك «فاروق» وأسرته تمهيداً لوضعها بالمتاحف: «هذه اللجنة قد تبجحت فى الجرد حبتين! كلهم بالطبع أبناء ناس فقراء فى الأصل، بعضهم طمع فى قرط ذهبى ثمين فسربه إلى جيبه لزوجه!! ومنهم من تحفظ على فرع من الألماظ بعدة أدوار فواراه فى حقيبة يده! ومنهم من طمع فى خواتم وساعات! ومنهم من لم يتمكن لخيبته أو حسن أخلاقه من هبر شىء فاسترضاه الآخرون بهدية تملأ العين! جملتهم أرادوا شراء ذمم بعضهم بعضاً وذمم بعض كبار القوم ممن بأيديهم الحل والربط فأرسلوا لهم بعض الهدايا النادرة ذات التاريخ لكى يسكتوا عنهم إذا بدر بادر! ويقال إن

بعض أبناء عليه القوم ضبطوا فى أوروبا يبيعون ماسة أهدتها ملكة إيران ذات يوم لملكة مصر[٥]، ويقول فى موضع آخر: «إن رجال الثورة الذين توزعوا فى كل مكان نهبوا البلاد وباعوا ما قدروا على نهبه! الآثار يبيعونها! مجوهرات العائلة المالكة يتصرفون فيها على راحتهم، وكل يوم تظهر قطعة منها فى أى مكان، نهبوا البلاد وباعوا ما قدروا على نهبه، ولا أحد يحقق مع أحد![٦]»، وهناك إشارات عديدة توحد «محمد بك أبوشناف» بالسادات، إنهما - على الأرجح - شخصيتان لرجل واحد، محمد بك أبوشناف هذا شبيه السادات فى كل شىء وأحد الضباط الأحرار، يتعاطى الحشيش ويتاجر فى الآثار المسروقة، النص ذاته يقرب الصلات بين أبى شناف والسادات ولكنه يقدم لنا أبا شناف فى سهرة من سهرات الحاج السنى حينما كان السادات قد صعد للحكم، ولكننا نستطيع أن نستنتج أنهما شخصيتان لرجل واحد، كما كانت سعدية شقيقة حسن هى زعيمة الجبل وهى من أربابها: الشيخة سعادة، إننا نطالع: «إذا كانت الحكومة كلها غارقة لأذنيها فى الفسق والعشق والعهر فبأى وجه أروح لأقبض على بغى تعيسة الحظ ليس وراءها أو قدامها معين ولا سند؟[٧]»، هكذا يضرب الخراب أطنابه على كل شىء، وحينئذ يتحول «حسن» من لص آثار إلى رجل دولة، ويصبح عضواً بمجلس الشعب، لتصبح شخصية «الحرامى اللى رد السجون» قد امّحت، وحل محلها لص كبير واعر، لص شرعى يحميه الشرع، يستره القانون يعطيه كل يوم ما يسرقه[٨]». لقد أفاد «حسن» جيداً من صياعة رفاقه القدامى، بقدر إفادته من خبراته الخاصة وأكثر، أفاد من صياعة «بريش» السياسية فى معرفة خبايا الساسة والسياسة وإعداد الاستجوابات للمجلس، وأفاد من صياعة «بسبوسة» الأخلاقية بوصفه مخبراً سرياً قديماً للآداب يعرف أسرار زوجات الوزراء وعلاقة السياسيين بالعاهرات والممثلات، وصياعة «غزولى» مع تجارة المخدرات، وصياعة «هلدى» بمعرفته للصوص ولخباياهم، كبيرهم وصغيرهم، كل هذه الدعائم تؤهل «حسن» للصعود القوى ولحفظ التوازن وأن يبقى مؤسسة مأمونة الجانب راسخة، إذ بعد وفاة عبدالناصر، يتقرب من السادات، ويتودد بالهدايا لسائر الكبار، ويصبح قريباً من السادات ونديماً له، ويتضخم كأحد نجوم فترة الانفتاح المحصنين، مستغلا خبرات رجال الاقتصاد وأساتذة الجامعة المتخصصين فى التجارة الدولية فى مشروعاته، بجانب ضباط أحيلوا إلى التقاعد ورؤساء إدارات أحيلوا إلى المعاش، ويستورد كل شىء ويصدر الفواكه والمنسوجات القطنية والسجاد، ويطوف بأغلب دول العالم، ويصبح ظلا للسادات، ويجلس خلفه أثناء حادث المنصة...

هكذا تمتد رحلة «حسن» من الخمسينيات حتى نهاية الثمانينيات، رحلة صعوده الذى اكتمل هلاله فى العهد الساداتى، واستطاع (الولد) أن يتحول إلى ولد حقيقى يلم ما على الأرض، ويصبح (الكومى) يفوز دائماً، ويمرق دائماً؛ ولهذا تكون النتيجة: (الورق) كله...

يقدم لنا خيرى شلبى ملحمة صعود «حسن» عن طريق «حسن» ذاته، «حسن» هو الذى يروى لنا هذا النص، خيرى شلبى هنا بمثابة كاتب الأمالى، البطل يحكى، ليدنو النسيج الروائى هنا من أساليب السرد الشفاهى الذى يمتح من موروث السير الشعبية ومن منطلقات السيرة الذاتية معاً، وفق آليات الشفاهية الملحمية، نكون هنا بإزاء: البوح - القص - المناجاة - المنولوج الداخلى - المكاشفة - الاعتراف، وكلها آليات إخبارية إنشادية، ويمنحنا السرد الشفاهى على هذه الطريقة انتعاشا حقيقيًا؛ إذ لا حدود بين التلقى والناس، من البداية يطالعنا «حسن» منجترًا: «الله لايعيدها من أيام، الفقر وحش يا ولدى وأكل العيش مر، والبطن لاترحم، وهى ليست بطنًا واحدة، خذ عندك أمى، وأربع بنات كبار، وطفل، وأنا. كان لنا أب شذ عن أخوته أهل العلم والفقهنة، أتذكر ملامحه: كنت أشاهدها الخالق الناطق على وجوه أعمامى الفقهاء المحترمين، وأتعجب: كيف يصير هؤلاء محترمين هكذا؟ وأبى على باب الله، يعيش على ذراعه، يشتغل يومًا ويتعطل عشرة، حتى ليمشى يعرض الخدمة على الناس، يتطوع بالمساعدة دون أن يدعوه أحد أحيانًا دون لزوم، أنت وغيرك تتصور أن المسألة مجرد شهامة من رجل يبدو محترمًا غير أجير، فتكتفى برفع ذراعك فى الهواء بالشكر والتحية مثلما تشكر أعيان الناس بينما تعطيه ظهرك متكلا على الله، واقعتك سوداء لو فعلتها، ربما مشى خلفك فى هدوء شديد ليجذبك من أى مكان فى متناول يده الغليظة الخشنة، ذراعك أو خناقك أو رقبتك نفسها لا يهم: تعال هنا.. حمار أنا يعنى أشتغل لله من غير أجر؟! حتى الحمار يعلفونه وينفقون عليه![٩]». هكذا يفتح خيرى شلبى ثلاثية الأمالى: (أولنا ولد/ وثانينا الكومى/ وثالثنا الورق) وإن كانت رباعية؛ فالجزء الثالث ينتهى بقسم كبير تحت عنوان: الكتاب الرابع: الفورة. خيرى شلبى هنا سليل الرواة الشعبيين الحكائين الكبار، بما عرف عنه من خصوصية المادة الروائية وحيويتها الجياشة والنفاذ إلى قاع المجتمع وجولاته فى أساطير الواقع التى تفوق أساطير الحلم لينفذ إلى الواقع

الإشـــارات والتنبيهـات

التحتى بأسراره الكثيفة، حريصًا - فى الوقت ذاته - على خصوصية روائية تتمثل فى الإيغال فى مصرية اللغة وتراكيبها وإيماءاتها، وصبغها بأنفاس مصرية بقدر ما تعتد بعروبتها الشعبية أيضًا، عروبة (ألف ليلة وليلة) التى هى أيضًا سرديات شفاهية، عروبة السير الشعبية وجولات الشطار والأساطير الشعبية العربية مرورًا بالشعر العامى المصرى وأناشيد البسطاء فى حقول النجوع والقرى، وأطراف البلاد، وكما تتوازى (الأمالى) مع (ألف ليلة وليلة) تتوازى أيضا مع ملاحم عصرية مثل (أولاد حارتنا) و (الحرافيش) لنجيب محفوظ، وبدرجة ما، مع (الأيام) لطه حسين، خاصةالجزء الأول الذى يحكى فيه طه حسين لابنته مسيرته فى عتمة الصعيد الضارية...

يتأسس النسيج الروائى هنا على صهر هذا المخزون الشعبى فى الخطاب الروائى، واستبطان هذا التاريخ الشعبى فى أغوار أحد نماذج هذا الشعب: «حسن أبوضب»، لتقديم ملحمة روائية مصرية خالصة، وإذ نؤكد على (مصرية) هذه الملحمة قلبًا وقالبًا؛ فإننا نعى - أيضًا - أن الأدب الحديث فضاؤه واحد رغم تعدد اللغات؛ فحداثة الأدب تشتمل على عطاءات عدة من عدة دول وعدة قارات، ولكن هذا العمل: (الأمالى) يعطينا نموذجًا فريدًا للأدب بصيغته الشعبية القومية، وليس بالصيغة الزمنية، أو الصيغة المدرسية: (رومانتيكية - واقعية)، إن الأسلوب، وهو دعامة هذا البناء الأساسية المحورية مصرى خالص، يمتح من اللهجة المصرية الجنوبية، ويمتح من معينها ما يضيف إلى النسيج العربى الموروث بما يمنح لـ (الأمالى) خصوصية وفرادة...

بين فعل الحكى وحكى الفعل:

على المستوى اللغوى، نرى القدرة العارمة على الحكى، والتوليد، توسيع رقعة النص المروى، تحمل البناء الروائى برمته، فالحكى هنا هو البطل الأساسى، سيما فى الجزء الأول والثانى، ذلك بطولة «حسن أبوضب» الشعبية الخصبية، إذن فالنص الروائى ليس هو محمول المجال اللغوى، بل إن المجال اللغوى الشفهى هو النص ذاته، هو الحدث الرئيسى، بتجلياته العديدة، التى تتوارى قليلا، أحيانًا، لتفسح للحدث، خاصة فى الجزء الثالث، هذه البطولة اللغوية تتجلى فى طزاجة اللغة الشعبية المصرية، كما تتجلى فى تحولات هذه اللغة المروية الجياشة؛ المحملة بطبقات من الحس المصرى، وهذه الطريقة فى الحكى التى تنطلق فتتوالد وتتكاثر ويتسع المشهد مع تشعبها وتكاثرها، لنجد أن ذلك الصوت الأوحد على مستوى النص الطويل، قد نجا من الرتابة، كما نجت - قديمًا - شهرزاد بتخليقها بدايات من نهايات فى تحد أسطورى ضد الفناء بالغناء، فلا ندين الصوت الأوحد فى النهاية لأنه حجب عنا عوالم الشخصيات العديدة؛ فهذه الشخصيات كانت تظهر بما يضيئه النص وما يحتاجه، وفردانية هذا الصوت، لهذه اللغة المنتقاة توًا من ألسنة المصريين والتى لا تزال تحمل نبضها الحى، هى ما تجعل هذا النص الروائى يضرب فى أجواء الشعرية، فنحن بإزاء قصيد غنائى فياض ينهض على جماليات شفاهية تمتح من لغة الشارع ومن جماليات الأدب الشعبى الأصيل، ويتحول الفرد العادى جدًا، عبر هذا الخطاب إلى بطل شعبى أسطورى حقيقى، هذا الحكى ذاته فعل وحدث يظهران جماليات النص الشفاهية ويتقدم الشعر هنا على الحدث، ثم يتغيب الحضور الشفهى السردى الشعرى حينا، ليفسح لمشهديات النص وأحداثه، والنص بشكل عام نتاج بنية سردية توليدية تنضح بلوعتها الخاصة، كما تكشف أنظمتها البنائية العميقة عن هاجس بربط هذه الذات الساردة الحميمة بالتحولات الاجتماعية وحركات المجتمع، ويتعاظم الاندفاق الداخلى الحى فى سردية النص ليمنحه حسًا ملحميًا متوهجًا يجنح للشطح المكانى والباطنى، وهذا الحس الملحمى الشفهى المتصاعد هو ما يجعلها نصًا ذا خصوصية باذخة فى خريطة الرواية العربية ولبنة شديدة الأهمية فى إعطاء الرواية العربية روحًا متميزًا، وقد وجد خيرى شلبى الروائى الحكاء الخصب فى هذا العمل المتفرد ما يقيم نصًا على جماليات الحكاية الشعبية يجعل هذه الرواية إضافة إلى ملاحمنا الروائية الجديدة وخاصة بعد ملحمتى (أولاد حارتنا) و (الحرافيش) لنجيب محفوظ تحديدًا، حيث تلج رواية خيرى شلبى عالمًا يقف على حدود الواقع والأسطورة، عالمًا رغبويًا خصبًا وجياشًا، أضف إلى ذلك ما تميزت به ملحمة خيرى شلبى من وعى بنائى فريد يتجلى فى معمارها الذى يتشكل من عدد أوراق الكوتشينة وعدد أوراق التاروت المصرى، وهو ما يربط بنية هذه الملحمة المعمارية بعناوين أجزائها الثلاثة: أولنا ولد - وثانينا الكومى - وثالثنا الورق، وهى بنية كما لا يخفى تستفيد من الموروث الشعبى كما تستفيد من تاريخنا المصرى القديم بلغة تتسق تمامًا مع هذه الرؤيا فتنهض على أساسيات اللغة الشفهية المصرية العربية الشعبية وتقترب لغويًا من حدودها التشكيلية والتعبيرية وإيماءاتها الدالة وهذه البنية وحدها، بتشكلاتها المتعددة منحت ملحمة (الأمالى) توترًا أسطوريًا صعد بإجراءات الواقعية إلى حدود الغناء وهو ما أعطى هذه التجربة - فى رأيى الخاص - تفردها التقنى، لقد تحول الخطاب الروائى هنا من أوعية تمارس وظيفتها فى حمل الحدث أو تشفيره إلى حدث كامل، من السهل أن نقرأ مقطعًا كهذا: «الله لا يعيدها من أيام. الفقر وحش يا ولدى وأكل العيش مر، والبطن

لا ترحم، وهى ليست بطنا واحدة، خذ عندك أمى، وأربع بنات كبار، وطفل، وأنا. كان لنا أب شذ عن إخوته أهل العلم والفقهنة. أتذكر ملامحه، كنت أشاهدها الخالق الناطق على وجوه أعمامى الفقهاء المحترمين، وأتعجب: كيف يصير هؤلاء محترمين هكذا؟ وأبى على باب الله يعيش على ذراعه يشتغل يومًا ويتبطل عشرة، حتى ليمشى يعرض الخدمة على الناس يتطوع بالمساعدة دون أن يدعوه أحد، أحيانًا دون لزوم. أنت وغيرك تتصور أنها شهامة من رجل يبدو محترمًا غير أجير، فتكتفى برفع ذراعك فى الهواء بالشكر والتحية مثلما تشكر أعيان الناس بينما تعطيه ظهرك، وافعتك سوداء لو فعلتها، ربما مشى خلفك فى هدوء شديد ليجذبك من أى مكان فى متناول يده الغليظة الخشنة، ذراعك أو خناقك أو رقبتك نفسها لا يهم: تعال هنا.. حمار أنا يعنى أشتغل لله من غير أجر؟! حتى الحمار يعلقونه وينفقون عليه!..

الكل يا ولدى كان يتقى شره، يتركونه يساعدهم راغمين. لم تكن المصادمات تحدث بينه وبين أحد إلا أيام السوق، حيث ينخدع فى شكله الغرباء، بعدها هو وبخته، حسب نوع الناس الذين يرمى بجثته عليهم، مع أنه أزرق الناب، عليه رحمة الله كان يعرف الناس من أقفيتهم»(١٠). هذا المقطع الطويل الذى اخترناه من مستهل الرواية، يكشف عن جماليات (فعل الحكى) ومن الجلى هنا أن نلاحظ أن هذا الحكى الشاعرى إذا كان يكشف عن حضور (فعل الحكى) أكثر من (حكى الفعل) ؛ فإنه لا يعطل الفاعلية الروائية السردية، وهذا المنحى يقف بقوة أمام أنصار كيمياء اللغة فى الرواية ممن يجعلون للغة ذاتها حضورًا يطغى على كل شىء فى النص الروائى، وهنا نلاحظ جماليات فعل الحكى تحلق فى أجواء الغنائية، بحيث يصبح الحكى/ الغناء ذاته ذاتًا، وتصبح شهوة الدفاقة وتوليداته قضية وآلية أساسية فى البناء الروائى، وإذا كنا قد رأينا فعل الحكى/ اللغة المرئية، فإننا يمكن أن نرى توارى هذا الصوت، فى منطقة أخرى ليفسح لحكى الفعل/ اللغة الرائية: (فإذا بى أراها يا خال، اللهم عفوك ورضاك، يا أرض احفظى ما عليك: امرأة فاتنة، ترتدى قميصًا من النايلون بحمالات رفيعة على الكتفين، كل جسمها بارز من خلال القميص الشفاف، طويلة فارعة، عريضة الكتفين، ينطرح شعرها الأسود على ظهرها شرائح فيصل إلى ضفتى قناة الظهر إلى هضبة عالية تنحدر نحو ساقين مبرومتين، تنتهيان بسمانة كالشهد، وكعب كالريال الفضى، كانت تمسك يداها الممدودتين بذراعين عاريتين كوبًا من الشاى، فلما استدارت رأيت وجهها كأنه البدر فى يوم التمام، بعينين واسعتين، وبجبهة كالبلور تميل من فوقها جدائل الشعر الغنى، أما خدودها فتفاح طابب، وأما صدرها الناهد فحلا رمان، وأما بطنها طيات طيات، وأما خصرها فنحيل كجذع النخلة تحف به سوة كالعجين الخمران، ازداد التصاقى بالحائط وقد تصلب مسمارى يا بوى وأوشك يخرق الحائط لينفذ إليها، (١١) هكذا نرى تحولا آخر للصوت الغنائى الرائى، ومن هنا قلقة هذا النص - التى لها هذه البطولة - لا تحاكى لغة الحياة، بل تحاولها وتوازيها ومن هنا نرى التوحد الكامل بين الفاعل الروائى السارد وصوت ابن خاله الذى يسرد له حسن، بحيث يتغيب صوت الكاتب أو قلمه، ليتجلى فى الفضاء صوت الراوى الأساسى، ويهيمن على المشهد الروائى، فيقص لنا جميعا، نحن جميع المتلقين، لذا نرى علامة فعل (الكتابة) هنا فعلا (شفويًا) يتدفق بغزارة من لهاة «حسن أبى ضب»، محملا بجماليات شفاهية، وأحيانا بتفاصيل سردية لا نهائية، تدعو أحيانا للسؤال عن إمكانية حكى هذا الحكى كله بتراكماته اللانهائية التى تسم النص أحيانا بعلامات البدانة والسمنة، وتجعلنا نشعر بالإيقاع الروائى يتباطأ كثيرًا فى مواضع وينتظم برشاقته الإيقاعية أغلب الأحيان، حتى إننا نرى ذلك بوضوح شديد فى الحوارات السياسية فى آخر الجزء الثانى التى تبدو كمقالات سياسية...

وإذا كان أوكتافيوباث قد رأى أن الشعر والرواية الحديثة ينبعان من نفس المنبع، وقد شهدا حاليا نزوعا إلى التوحد، فإننا فى هذا العمل نطالع بجلاء إيقاع الشعر ولا سيما فى المواضع الغنائية التى أشرنا إلى بعضها ويتجلى ذلك فى المناجاة أو الإنشاد أو البوح، وهكذا يصبح الإنشاد بتجلياته المختلفة، هو العنصر المركزى الفعال، وتصبح الغنائية، وهى لعبة شعرية أساسية، هى وسيلة الروايه، واللغه فيها اجتهاد النزوح إلى المصرية بدرجة كبرى، تستكمل جهد يحيى حقى ويوسف إدريس فى السعى إلى صيغةٍ مصرية، ويأتى ذلك من خلال ذات البطل الشعبى الملحمى الذى يحكى مغامراته، وإذا كنا نؤكد على مصرية هذه الملحمة قلبا وقالبا فإننا نعى أيضا أن الأدب الحديث واحد وكل رغم تعدد اللغات، ولكن هذا العمل يعطينا نموذجًا للأدب بتصنيفه القومى، وليس الزمنى أو المدرسى: رومانتيكى، واقعى.. إن الأسلوب، وهو دعامة هذا البناء الأساسية المحورية مصرى خالص، وهو ما نؤكد عليه من جديد كأداة لحمل حياة مصرية خالصة والحس الملحمى هنا لا يتضح من طول العمل وترحالاته وأجوائه وحدها،

الإشــارات والتنبيهات

وإنما لطول النفس الغنائى وأبعــاده الأسطورية والتوجه الشفاهى إلى مخاطب من خلال بنية إنشادية ملحمية تأتى إفرازا للغناء الذى يجعل مركز (التبئير) الروائى مقصورا على الذات الفاعلة..

ولأن هذه الذات تتحدث بلسانها فإن هذا الحكى يحـتمل فى طياته كلمـات وأدائيات ما كان لها أن تذكر إلا هكذا، وأى صيغة لغوية قاموسية جزلة كانت تفقدها طزاجتها وهويتها، سنشير إلى عينات من ذلك فى (وثائينا الكومى): (مخى صعيدى يا بوى، ولابد أن يتعبنى قبل أن يفتح لى أبوابه.. وقسما بالله العلى العظيم يا بوى أنى ما حاولت فتحه مرة وانفتح، بل إنه ليتفلن فى تطليع دينى) (ص ١٠٦)، «قال بريش بعد أن أرسل شخرة سريعة خاطفة: أحّه!» (ص ١٢٤)، «قال بريش ضاغطا أسنانه: ابن ميتين كلب» (ص ١٢٥)...

إيروسية الحكى:

فهل يمكن تقليم أظافر النص ويبقى كما هو؟...

يبلغ الحكى لذته فى التنقل بين إيقاع السرد الشفهى، مشكلا لذة الإصغاء من حرارة صدق الأداء وأصالة صوته الذى يتشكل ويتنوع كبطل أساسى فى قلب الحياة المسرودة، خطاب مرو يضرب فى فضاء الموال الهادر الممتد، وتبدو لنا (أولنا ولد) فى هذا موالا شعبيا أصيلا شديد الزخم الشعبى المصرى الحميم، وسنرى عينات من إيقاعات هذا الموال، تكشف عن تعددية السياق الواحد المروى، بما يكشف عن لذة الراوى التى تتواصل، وتتوالد كموجات البحر المتوالية، حينما تراود أبا على عن نفسه عن سرقة مقهى «دحروج»، يرى على الجدار صورة جمال عبد الناصر وصورة لعبد الحكيم عامر: (خيل لى والله يا خال أن سعادة المشير يكاد ينطق قائلا لى: الهف ما تشاء واجر، إن لم تجد أمامك شيئا يستحق اللهف فابحث تحت النصبة لعل وعسى، كدت أفعل والله يا خال، لكن نظرة أبو عبد الناصر كانت تسمرنى فى مكانى وترعشنى وتكاد تنطق هى الأخرى قائلة لى: إياك وبتاع الناس فاحترم نفسك وابق بأدبك) ص ٨٥.

ونقلب فى (أولنا ولد) أيضا، فنصغى إلى هذه النجوى الهادئة التى تنطوى على سخط ضار فى أرضها: «قلبى شال من المنطقة كلها يا خال، أصبحت لا أطيقها وأسودت الدنيا فى وجهى فقلت فى نفسى ليس لك عيش فى هذه المنطقة يا أبا على!» ص ٤٦.

وحينما يحدثنا عن عم «عسران زهران» الذى يجىء له كل عيال البلدة ليتفرجوا على إيره لا نكتم ضحكنا ونحن نصغى لأبى على المؤكد: (أى نعم يا بوى، فقد كان لعم (عسران زهران) إير عجيب مبروم كنخلة صغيرة وكان عم عسران يضطر للمشى مفرشحًا، يظل مرميا على الأرض وإيره مرمى بجواره طول النهار عاطلين.. إن أى رجل يا بوى لابد أن يخجل من إيره إذا رأى إيرهم (عسران زهران)، كنا نتذكر أن نصف قتلاه من النساء فوجئ الناس بجثثهن مرمية على الطرقات، وفى الحقول عاريات ممزقات، فلرتعد ونكاد نقع من طولنا نتذكر أيضا أن عم «عسران زهران» اشتغل فى كامب الإنجليز سنوات طويلة بإيره، لم يكن يعمل أى عمل إنما عليه أن يجلس فى مكان ما فى الكامب مُعريا ساقيه ليظهر إيره منجعصًا، كانوا يسألونه أسئلة كثيرة ويجاوب عليها ويأخذ نقودًا فى نهاية الأمر... كان دائما ينهى كلامه بأنه أحسن من كافح الإنجليز وحاربهم ونكل بهم إذ هو لم يقتلهم فحسب بل هزأ برجولتهم) ص ٢٤ ـ ٢٥

وتبلغ لذة الحكى جهة أخرى، يتشكل عليها إيقاع آخر، لا ينقصه صدقًا وتوهجًا وحرارة، حيث يحدثنا «أبو ضب» عن دخوله المستشفى بعد تعذيبه بسبب تهريب السلاح من مركز الهايكستب، الذى كان يعمل فى مقهاه:

«دخلنا غرفة فيها أفندى مهيب صغير الدماغ ملفوف الشعر فى الوسط من رأسه كما الممثل (عماد حمدى) ولد الحلويات ذاك الذى يطلع فى الأفلام، كان شبيه الخالق الناطق، تقول هو بعينه، ظهر على وجهه أنه مرتاح من منظرى يا بوى، وأنه ـ تقول ـ مستاء لما حل بى وبآدميتى، فلما دفعونى أمامه بعنف يكاد يكفؤنى على وجهى صرخ فيهم: (ما هذا؟) صحت باكيا: (أنا أطلب الطبيب الشرعى يا سعادة البيه، لقد شرحونى، ولسوف أموت بعد هنيهة، وكان القميص يا بوى قد التصق بجروح الجلد، فلما رفعته نزع سلخات من جروحى المتقيحة فصار منظر جسدى عجبا والله يا بوى، ولما واجهت الرجل وجدته مبعدا رأسه إلى الناحية الأخرى، لاويا ملامحه من التألم، مداريًا عينيه بكفيه، قادر ربنا أن يخرسنى لو كنت كاذبا) ص ١١٨ ـ ١١٩.

وسنرصد أخيرا إيقاعا آخر يلجه الراوى فى نبرة خافتة ذات نكهة أشمئزازية سخطية «لى فيها ولد صديق بمسح الأحذية فى الشوارع بصندوق صغير، ويتخذ من هذه المقهى موطنا ليليا حيث يلعب القمار، يدلعونه فيطلقون عليه اسم (ميمى) دلع الفقارة يفقع المرارة كما يقول المثل، والاسم غير راكب عليه، لكنه يركب عليه فقط فى قهوة (بعرة) هذه» ص ١٢٩.

بقى أن نقول، إن هذه الرواية التى تعتمد على الحكى من أولها إلى آخرها،

فى تجربة جديدة وفريدة، ما كان لها أن تحقق هذا التفرد بنكهتها المصرية الشعبية إلا لأنهـا توغلت إلى قـاع المجـتـمـع المصـــرى، مع نموذج من، طوى هذه الأجـواء وهذه الفـتـرة، وسـتـبـقى هذه التـجـربة عـلامـة مـتـفـردة فى نتـاج هذا الروائى الغزير سليل الحكائين العظام فى تاريخنا، كما ستبقى علامة على نص ذى صبغة ـ مصرية ـ ملحمية شعبية تكشف عن خـارطة القـاع الشـعـبى السـبـعـينى المتخمة بالطحالب التى تضخمت وملكت الدفة ومازالت تضرب فى عظام الخارطة الكادحة، وتقترب من خبرات هذا الشعب ولغتـه وطرائقه البلاغية اقترابا يكشف عن فـقـر وخـواء الكيـمـيـائيين الروائيين المهرة... ■

شريف رزق

الهوامش:

(١) أولنا ولد روايات الهلال ـ العدد ٤٩٧ ـ مايو ١٩٩٠ ـ ص ٧.

(٢) وثانينا الكومى روايات الهلال ـ العدد ٥٢٩ ـ يناير ١٩٩٣ ص ٢١٦.

(٣) وثانينا الكومى ـ روايات الهلال ـ العدد ٥٢٩ ـ يناير ١٩٩٣ ـ ص ٣٤٩.

(٤) وثانينا الكومى ـ روايات الهلال ـ العدد ٥٢٩ ـ يناير ١٩٩٣ ـ ٣٦٢.

(٥) وثانينا الكومى ـ روايات الهلال ـ العدد ٥٢٩ ـ يناير ١٩٩٣ ـ ص ٣٦٤.

(٦) وثانينا الكومى ـ روايات الهلال ـ العدد ٥٢٩ ـ يناير ١٩٩٣ ـ ص ٣٧٧.

(٧) وثانينا الكومى ـ روايات الهلال ـ العدد ٥٢٩ ـ يناير ١٩٩٣ ـ ص ٣٧٠.

(٨) وثالثنا الورق ـ روايات الهلال ـ العدد ٥٥٦ ـ أبريل ١٩٩٥. ص ـ ٢٠٦ ـ ٢٠٧.

(٩) أولنا ولد ـ روايات الهـلال ـ العـدد ٤٩٧ ـ مايو ١٩٩٠ ـ ص ١١

(١٠) أولنا ولد ـ روايات الهـلال ـ العـدد ٤٩٧ ـ مايو ١٩٩٠ ـ ص١١، وإذا كنت قد وقفت أمام هذا المقطع مرة ثانيـة، لعلة أخرى، فـيـمكن ملاحظة غيره الكثير، مما يكشف عن حيوية الخطاب السروى ودقـتـه، وليكن ذلك المقطع: «صاركل واحد منهم يسألنى سؤالا، كل سؤال يودى إلى داهيـة كـبـيـرة، والذى طلع على لحظتها: «أنا لقيته وكنت رايح أسلمه! غير كده ما أعرفش!». من أعطاك من لاقاك من سواك من سخمطك؟ ما أعرف ما أعرف ما أعرف، جاء القطار فدعونى نحوه وقالوا: أركب قلت: حـاضر، ورفـعت قـدمى لأصـعـد سلم القطار، فارتفع فخذى، فبرزت ما سورة البندقية تحت الثياب فعبطوا فىّ، صاروا يتحسسون جسدى من كل ناحية وهم يصيحون فى استهوال: مـهـرب! مـهـرب! «ص ١١٤ ـ ١١٥ أولنا ولد ـ ولم يكن لهـذه الرواية أن تبلغ حـيـويـتـهـا وخصوصيتها الدالفة الجياشة لو كتبت بلغة عربية وجزلة ومجازية.

(١١) وثانينا الكومى ـ روايات الهـلال ـ العـدد ٥٢٩ ـ يناير ١٩٩٣ ـ ص ١٣١.

قائمة المراجع

١ عزلة ماركيز ص ١٠٩، ميغيل فرتانديز ـ براسو ـ ترجمة ناديه ظافر. دار الكلمة للنشر ـ بيروت ـ الطبعة الأولى سنة ١٩٨١م.

٢ ـ عبد الله الغذامى انتحار التلوش ـ ص ٢٨٤ ـ مجلة فصول ـ المجلد الثانى عشر، العدد الأول سنة ١٩٩٣.

٣ ـ برنارد الأسطة: القـامـوس العـام فى تفـسـيـر الأحـلام، بيـروت، دار مـيـوزيك للصـحـافـة والطباعة والنشر ص ٢٠

٤ ـ نفسه ص ٣٩ .

٥ ـ نفسه ص ٢٠ .

٦ ـ نفسه ص ٣٩ .

٧ ـ يحيى الرخاوى: الإيقاع الحيوى ص ٨٤، مجلة فـصـول ـ المجلد الخـامس العدد الثـانى سنة ١٩٨٥.

٨ ـ سن جون بيرس أناباز عبد الكريم كاصد، دار الأهالى، دمشق، الطبـعـة الأولى سنة ١٩٨٧ ص ١٢

٩ ـ صبرى موسى: فساد الأمكنة، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة، الأعمال الكاملة، جـ ١ سنة ١٩٨٧م

١٠ ـ جـون مـاكـورى الوجـودية. ت د. إمام عبد الفتاح، القاهرة دار الثقافة سنة ١٩٨٦، ص ٢٨١.

قـــــــراءة فـى «حكايات عرمان الكبير»

فـا للمرة الثانية بعد رواية «خالتى صفية والدير» ييمم بهاء طاهر فى «حكايات عرمان الكبير» وجهه شطر المشرق، ونحو الجيل الشرقى ليصبح المكان وبالتحديد شرق الكرنك ـ القبلة المقدسة ـ التى يتوجه إليها بهاء طاهر، ويصبح الشرق هو الرمز المقدس ـ ففى «خالتى صفية والدير» تكون قبلته دير الشباب شرق الكرنك ـ ليصبح هذا المكان موطن الحدث فى الرواية أما فى حكايات عرمان الكبير ييمم بهاء طاهر وجهه نحو الشرق إلى مكان إن لم يكن موجودا فى المدى المكانى القريب أو المنظور إلا أنه موجود فعلا عبر المدى فى الأفق البعيد. لقد بنى الجد عرمان بيتا فى الشرق على غرار مابنى جدنا إبراهيم عليه السلام وإن كـان بيت الجد عـرمـان لا يوجد فى الواقع شـــرق الكرنك، إلا أن المنطلق للأفق الشرقى البعيد يدرك أنه يتوجه إلى الكعبة، المكان المقدس، ويكتمل بيت الجد عرمـان الكبـيـر ويصبح لـه قـداسـة لدى أحـفـاد عـرمان بعد نسج مكتمل الحكاية عن رحلة الهجـان. استخدم بهاء طاهر مصدرا من اللغة العامية المحلية للعنوان الأول الجانبى للقصة.. والهجان بمعنى الهـجـر، واسـمـه المهاجر من أرض إلى أرض وترك الأولى للثـانيـة. واسـتـخـدام المصـدر العـامى يعطى للعنوان دلالات الهجرة التى تحفها المخاطر، وتدفع إليها المخاصمة مع ما يكتنف رحلة الهجر من أخطار ومصائب غير مضمونة العواقب. كل ذلك النسج فى بناء أحـداث حكايات عرمان الجد قبل بناء البيت لا يخرج عن إطار قصة سيدنا إبراهيم ورحلته من بلاد بيت المقدس إلى جبل فاران وهى أرض مكة. وحكايات الجـد عـرمـــان بدت

الإشـارات والتنبيهات

للأحفاد، حكايات مشوهة يعتريها الباطل والأكاذيب:

(فكل إنسان يهذى بما يعرف وبما لا يعرف وراحت الرواية والأباطيل عن جدنا ومصدر فخرنا وعزنا، ولما كنت أعرف مصـدر الهـوى، وعندى من الأقـوال المتيقنة مالا يجدى معه الإفك فأنا الآن أكـتب لـ: أثبت أفـندتكم) فـالراوى فى الحكايات يتصدى لدحض الكذب والافتراء على قصة الجد عرمان.

فيتناول بالتفنيد والبرهان الحكايات الكاذبة التى زويت عن سبب هجحان الجد عرمان، فيبطل رواية الصفعة التى تلقاها عـرمـان من والده، وكـانت سـببـًا فى هجحانه، وكذلك يبطل رواية الغازية التى ضبطها أبوه السعدون ـ على حد قولهم ـ معه فى حقل القصب وهو يأتى ـ معاذ الله ـ الفاحشة. كذلك يبطل رواية الخمر التى شمها السعدون فى فم عرمان ذات يوم فـقـال له ـ أخـرج من بيتى يامـلعـون. ويتتبع الراوى كل الحكايات الباطلة عن جده عـرمـان حتى يصل إلى مـصـدر لا يأتيـه البـاطل من قـريب أو بعـيـد أو عن يمين أو شـمـال، هذا المصدر المقدس عند الراوى أقرب إلى المصدر المقدس، بل هو المقابل الحقيقى للمصدر الدينى أو الكتب المقدسة لقصة سيدنا ابراهيم فـالعـمـة العـجوز ذات الشعر الأشيب، وهـى تمسك «الجـوزة» بيـسـراها تشد أنفـاسـهـا هى المعرفة أو الحقيقة المقدسة أو المصدر المقـدس عن رواية الجد عـرمـان ويأتى ردها على الأسئلة بهـدوء وبطء، ليكون القول الفصل لا زيادة ولا نقص ولا جدال فـيـه «المكتـوب «أصله يا ولدى مكتـوب» والمكتوب عند الصعايدة، إرادة القدر وأمر الله الذى لا نقـاش فـيـه ويأتى رد العـمـة عن سبب الهجحان، سبب مقدس يحمل إراده الله لخلقه وإرادة الله لا مجال للبحث عن تبريرها. ويأتى رد العمة مطابقًا لرد سيـدنا إبراهيم عندمـا سألته هاجـر أين تذهب وتدعنا هنا وليس مـعنا مـا يكفينا فلم يجبها، فـألحت عليه وهو لا يجيبها فقالت له الله أمرك بهذا؟!

قال : نعم.

قالت : فإذًا لا يضيعنا

وبعـد الأمـر بالـهـجـاج تأتى حكاية البـركـة التى حلت قـبل زوال النعـمـة (سنظل نجهل إذن لفـتـرة على الأقل مـا كـان يدور فى رأس جـدنا عـرمـان وهو يترك النجع وبيوته ومزارعه ويتوغل فى الصحراء مـيـممًا وجـهـه شطر الشرق، وسنجهل أيضا ما جعله يرقى تلك الربوة العالية البعيدة يفكر فى أن يبنى فوقها بيتا) (ألم يسأل نفسه وقتها على الأقل من أين سـيـأتى الماء؟ لا أقـول لكى يزرع!! وإنما لكى يشـرب) . ومـرة أخـرى ربما كانت عمتى عيوشة على حق «هو المكتوب» وتأتى قصة بحث عرمان الكبير عن الماء فى مكان قـحط غـيـر ذى زرع مدفوع إليه بالمكتوب والقدر المحتوم كما دفع إبراهيم وابنه إسـمـاعـيل إلى بطاح مكه حتى يأتيه الصوت فقد فاجأه وهو فى مكمنه.. تلك القرقرة الهنيه الرتيبة تتـردد بالقـرب منه نداء خـفـيـًا ملؤه الحنين.. ناقة بيضاء عفـيـة باركة على الأرض فى انتظاره، الصـوت نفـسـه والهـاتف السمـاوى نفسه أو ملاك الرب



بهاء طاهر

الذى دل هاجـر على مكان الماء ونادى ملاك الرب هاجر من السماء وقال لها: مالك ياهاجر، لا تخافى لأن الله قد سمع لصوت الغلام.. وفتح الله عينيها فأبصرت بئر ماء فذهبت وملأت القربة ماء وسقت الغلام) «العهد القديم تكوين ٢١».

ويأتى صوت الرب لعرمان الكبير فى صورة ناقة بيضاء عفية تسقيه لبنها وتدله على مـوضع الماء (تركض فـوق الربوة الصـخرية حتى قادته إلى أقصى الشرق من الربوة وراحت تدور فى بقـعة من الأرض تنبش فـيـهـا وتتحـسـسـهـا ثم راحت تضرب الأرض بخفيها ضربا هينا إلى أن اسـتـجـابت الأرض التى ندت ثم تدفق فـيـهـا الخـرير من تلك العين يهتك صمت الصحراء وتجيبه زغاريد الناقة المتصلة) فالرب يتجلى لعرمان فى قدرته على انبـثـاق الماء من الصـحـراء وتدله على الماء الناقة فى رحلة مقـابلة لرحلة هاجـر فى السـعى بين الصـفـاء والمروة وترديد الهتاف للعين وحثها على در الماء «زمى، زمى» (فالله الذى أمر بالهجرة لم يضيعها مع وليدها فقد كان لهاجر هاديا من الرب هو ملاك الرب فـاذا هى الملاك عند مـوضع زمـزم فـبحث بعقـبـه أو مـال بجناحـه حـتى ظهـرت الماء فـجـعلت تحوضه) «ابن كثير البداية والنهاية».

ومكتوب على عرمان الكبير أن يبنى البيت ويقـيم دعـائمـه ومـازال هذا البـيت قائما حتى اليوم غرب الضريح بيت صغير يكاد يكون غـرفـة واحدة يحتضن مساحة مكشوفة، ولكن هذه الحجرة ومسـاحتـهـا سـيظلان أحب مكان إلى قلب العـرامنة على مـدى الزمن وستـكون هذه البـقـعـة المبـاركـة هى ديوان آل عـرمـان الذى لا يفـتح إلا لأغلى الضـيـوف وفى أعـز المناسبات يبنى الجد عرمان بيتـه فى أحب مكان ليصبح مباركا «شرق الكرنك» كما بنى الجد إبراهيم كعبته المباركة. ■

حشمت يوسف

«البلدة الأخـــرى» من عـــزلة الفـــرد إلى عــزلة الجمـاعـة

في ترسم «البلدة الأخرى» صورة دقيقة لصراعات ضارية في مُجتمع تتخذ فيه «عزلة الفرد» طابعًا جمعيًا، مثلما تتخذ فيه العلاقة مع الآخر طابعَ التحدى الممزوج بمشاعر اللاعدالة. الرواية محاولة جريئة لتخطى الأساليب الواقعية باستخدام تقنيات جديدة.

لا تفـصح رواية «البلدة الأخـرى» لإبراهيم عبدالمجيد عن طموح لتجاوز الموروث المحفوظى، أو أن تُخلص لمفهوم الواقعية بأفضل تجلياتها، بل تستبطن قدرات للتفلت من هذا المفهوم وتوظيف أساليب روائية أخرى، كاستخدام المشهد المسرحىّ وبعض لمسات الفانتازيا الكابوسية والتداخل بين الحلم والواقع.

الرواية لا تبحث عن تميُّز مصطنع فى الأسلوب، بل تتلبّس الأنسب حسب اقتضاء الموقف الروائى، وهى تطمح - على مايبدو - إلى هذا التميز فى الجرأة على موضوع لم يُطرق تمامًا والذى يقوم على رؤية شاب مثقف مصرى (خريج فلسفة ومدرس لغة إنجليزية) يهاجر للعمل كموظف فى شركة فى مدينة صغيرة.

تحاول هذه الرواية تقديم صورة بانورامية عن العلاقات السائدة ضمن مجموعة متنوعة من البشر وما تؤدى إليه هذه العلاقات من تحولات على الأوضاع النفسية لهذا المجموع، وماتظهره من أفعال وردود أفعال ومصائر تنتهى إليها.

تحضر الوقائع الشخصية للأفراد دون أن تغيب لمسات الأحداث السياسية عليها، خصوصًا وأن الفترة التى يتناولها الكاتب كانت فترة مصيرية بالنسبة لمصر ونقطة بداية لتغيرات مهمة فى الخارطة العربية؛ وهى فترة المفاوضات التى كانت قائمة آنذاك بين أنور السادات وبين الحكومة «الإسرائيلية».

البناء الروائى محكم ودقيق وليس من فسحات زائدة، أو انثيالات ذاتية، فالروائى يقوم بإجراء توازن دقيق بين الشكل والمضمون وبين الذات والآخر، فلا يحتل الراوى - البطل كل مسامات الرواية، بل يفتح المشاهد الروائية لتضم مصائر عديدة وتخلق مدينة توازى المدينة الواقعية.

يحلم (إسماعيل خضر موسى) بطل الرواية، فى ليلته الأولى، فى «البلدة الأخرى» برجال سود لهم عيون جاحظة وفى أيديهم سياط طويلة، وبين كابوسه هذا الذى كأنه يعبرّ عن صورة لاشعورية مسبقة عن خوفٍ من الآخرين، وبين تكراره كابوسًا شبيهًا فى الفصل ١٩ من الرواية، يتجاوز البطل المعرفة الأولية لمجتمع روايته، ويدخل فى تفاصيله



إبراهيم عبد المجيد

ليصل إلى الرابط بين مصيره الفردى وضياعه «ضحية الواجب والمبادئ العائلية البالية، وبين مصائر غيره من المصريين أو العرب أو الأجانب، الذين يضيعون هم أيضًا أعمارهم بشكل أو بآخر: فـ «عايدة» مثله أيضًا تخترم حياتها وتضيعها سعيًا وراء نبالة عائلية، أو نتيجة خطأ قد يتضاد مع قوانين البلد الصارمة (سعيد، سيد الغريب): أو مثلما حصل للدكتور رأفت الذى حسم أمره وغادر واشترى معدات عيادته من أمريكا ولكنه مات فجأة بشكل تصبح معه كل القرارات لا معنى لها: أو نتيجة للوطنية التى تدفع الثمن دائمًا (كامل البلتاجى).

يلجأ البطل إلى العزلة ردًا على صعوبة العلاقات، لأنه «لا فرصة لقيام العلاقة مع أحد»، وفى لحظة أخرى يقول أيضًا: «بدا لى فى الأيام الأخيرة أننى شخص لا يأمن الناس جانبه»، وردًا على ذلك يلجأ إلى البيت، فتتكرر جملة «صرت أحب البيت» كثيرًا (ص٣٧، ٣٨، ٤٠، ٧١)، وكذلك يلجأ للتلفزيون «صرت أحب التلفزيون، وأحفظ كل برامجه». ويتكرر هذا النزوع كلما اشتدت وطأة الأحداث على بطل الرواية، ليتحول إلى نزوع مرضى مثل هاجس قتل الفئران أو الهلوسة فى الأحلام.

العزلة الفردية تعزز العزلة كجماعة، بدءًا من رفاق المنزل الذين يلعبون طاولة الزهر يوميًا، أو جماعة المصريين عمومًا، بحيث إن الناس فى الرواية ينقسمون بشكل اعتيادىّ إلى مصريين وفلسطينيين وباكستانيّين... إلخ، فترد فى الرواية جمل مثل: «صباح الخير على المصريين»، «يحب المصريين»، «يحبه المصريون»... إلخ، ويكون هذا التجمع الشبيه بالعزلة شكلا من أشكال التضامن الاجتماعىّ. كما يظهر عندما يطلب «جمعة» من «إسماعيل» تبرعًا لأحد

المصريين من شركة «البازعى» التى لا تقوم بالتعويض لمن يموت من موظفيها، ولكن هذا الإحـسـاس بالأمـان ضـمـن الجماعة الأصلية يبدو ساذجًا أحيانًا عندما يعزو البطل حزنه على الدكتور سيد الغريب بقوله «أنا فى النهاية مصرى مثله» أو عند قوله عندما يدعوه رجل لا يعرفه إلى سيارة: «الرجل الذى دعانى مصرىّ ولا أحسب أنه يؤذينى».

تحضر مشاعر الخوف كثيرًا مجمّعة أو مفرّقة، بين الناس فى الرواية. وعادة مايرتبط هذا الخوف بفقدان الوظيفة أو بتنفيذ القوانين والأعراف التى تسيّر حيوات الناس بكل جنسياتهم، وهى أول ماتظهر فى الرواية بصورة «واضحة» طالبة المدرسة التى تشهرّ بها سيارة شرطة، وإذاعة قرار إعدام شاب اختطف فتاة. وتظهر هواجس خوف البطل بداية فى توجسه من «منصور» عند مقابلته إياه، وخوفه عندما يسأله «آرون» التايلندى إذا كان يحب أن يحضر له خصرًا. وهناك أيضاً منذر الذى يخاف من اكتشاف السلطات كونه كان فدائيا فى السابق، وهناك «سيد الغريب» الذى أجهض فتاة فماتت دون أن يعلم أنها غير متزوجة، فصودرت أمواله واحتُجز ونسيه القاضى دون حكم عليه ويخاف زملاؤه تذكير المسئولين به، والبلتاجى الذى يخاف من الشرطة ويهرب منها دائماً.

مشاعر الخوف هذه هى ملمح من ملامح التناقض الذى يعصف بالجميع، بين رغباتهم فى جمع المال، والثمن الذى عليهم أن يدفعوه من أعمارهم أو قناعاتهم، فـ (إسماعيل) يرتبك فى الإجابة عن سؤال: «مصر جميلة يا أستاذ - جدًا - إذن لماذا أنت هنا؟، أما النماذج الأخرى فكل واحدٍ منها لديه أسبابه والثمن الذى يجب دفعه، فـ «عايدة» مثلاً تفكر بالبقاء ولو عشرين سنة لكى تجمع مالا كافيًا ليشفى أخوها من شلله، وفيليب البوذى يفكر بإشهار إسلامه (ولا يلبث أن يموت أثناء عملية الختان!).

هذا التناقض هو جزء من تناقضات أخرى تشير إليها الرواية، ومنها بعض مظاهر الفقر الواضح عند بعض السكان المحليين رغم الغنى الفاحش للبلاد، ومنها أشكال التخلف التى تظهر مثلا برجل يحضر للشرطة متهماً إحدى الممرضات باختطاف ابنته، وكل مافعلته الممرضة أنها قامت بتحميم وتزيين الطفلة وجدل شعرها فلم يتعرف الرجل عليها ولم يقبل بأقل من تهمة الاختطاف! ومن ذلك المشهد الطريف الذى تضطر فيه الطبيبة الباكستانية للسماح لرجل بأن يعاشر امرأته فى المستشفى «فجأة أقسم الرجل أن يعاشر زوجته هنا فى الغرفة نفسها لتعلم الدكتورة أنه سليم وتحدته زوجته ووافقت فأغلقت عليهما «سردار» الباب (ص٢١٤).

العلاقات التى تنشأ لإسماعيل مع فتاتيْن، ومع امرأة متزوجة أمريكية، تفتح له نوافذ للحلم وللقلق فى الآن ذاته، وعلاقته تتردد بين «واضحة» التى طردت من المدرسة لعلاقتها مع شاب، وبين عايدة التى تبدو مشروع زواج منطقى، وهاتان العلاقتان تحملان دلالات تخرج من إطار العلاقة المحضة والتطلب العاطفىّ فقط، فرغم صفاء العاطفية والشهوانية فى علاقته بواضحة (فهى وحدها من يخاطبها خطاباً مباشرًا حميماً فى حديثه عنها).، فإن إعطاءه إياها أصولا مصرية قديمة يمكن أن يؤدى لمعنيين مختلفين أولهما هو أن اللهفة إليها كانت لهفة إلى أصولها أيضًا، والثانى والذى يتضاد مع الأول تمامًا يمكن أن يعتبر بمثابة اكتشاف البطل لعبثية الجغرافيا والحدود، فها هو ذا «سليمان المصرى» - جد واضحة - يجتاز البلاد فى بداية القرن ليموت فى الأرض المقدسة، ويعبر «إسماعيل» عن هذه الفكرة بعد عودته من زيارة سيئة إلى مصر قائلا: «من أى البلاد أنا وفى أى بلدٍ ثالث ولدت ونشأت؟»، ولكنه مع فشله فى العلاقتين يكون قد حسم خياره بالعودة إلى وطنه.

العلاقة مع روزمارى تحمل تعقيدًا أكبر، فهى أولا علاقة اشتهاء الآخر - الغربى، وهى من ثم علاقة التحدى مع الشعور الداخلى بالغبن واللاعدالة فى العلاقة، كل ذلك يحضر مع تتالى رموز قوة الغرب (الطائرة الأمريكية الحربية فى المطار، وجنود المارينز فى الإسكندرية أثناء زيارة نيكسون لمصر):

إن ما يجعل هذه العلاقة معقدة هو تداخلها بالصراعات الحضارية والسياسية، والتى لا يمكن تجاوزها لابالتلاطف المصطنع «ولا بالدعوات إلى الغداء أو العشاء التى يتبين أنها تخفى خطة لاستغلال البطل ومركزه فى الشركة. وهى تظهر مباشرة فى التشنج فى النقاش مع لارى (زوجها)، الذى يقوم فيما بعد بالتزوير والسرقة، ولا يستطيع إسماعيل فضحه لشكه فى أن أحدًا لن يصدق موظفًا مصريًا صغيرًا بمواجهة موظف أمريكى.

ويتضح الدور الرمزى العميق لشلل هاشم - الذى هو أخو عايدة - يوم زيارة نيكسون لمصر. وهكذا ترتبط دائرة عميقة بين الصراع السياسى ونتائجه التى تطارد مصائر الأفراد: فشلل هاشم الذى يهشّم حياته وعلاقته مع زيارة نيكسون، هو ما يضيع حياة عايدة أيضًا التى لا تقبل الزواج لكى تحاول أن تجمع مالا لشفائه (شفاء مصر؟)، ويمنعها ذلك من قبول عرض زواج إسماعيل الذى يحس بالإحباط مجددًا.

من ناحيةٍ أخرى، فإن مقارنة يمكن أن ترتبط بين سرقة نبيل المصرى لخزنة النقود فى الشركة والتى تحتوى على ما يعـادل ١٥ ألف دولار، والذى يكتـشف ويسـجل فى أرض المطار، وبين سرقـة لارى الأمـريكى لـ ٣٠٠ ألف دولار دون أن يمسكه أحد.

ويعـود البطل من تجـربتـه فى هذه العلاقة مع الآخر- الأمريكى إلى قناعاته القديمة: «لاصلة بينى وبين هؤلاء الناس إلا عداوة تأصلت فى نفسى من صباى وأول شبابى».

المجتمع فى الرواية ترسمه شخصيات المدير، وصـالح، ومنصـور. والمدير هو النمـوذج الانتـهـازىّ الذى يربح فى كل الأحـوال والذى يصل إلى مـا يريد، دون أن يتخلى عن طيبةٍ موجودة أصيلة فيه (موقفه من تعويض فيليب بعد موته) أما صالح فهو نموذج الطالب - التاجر فاحش الثراء الذى يريد أن تكون له اليد الطولى فى كل شىء، ولا يتـورع عن شـراء المدرسين وافتعال المشاكل التى قد تدمر مـصـائر الآخرين. إنه كـمـا يقـول عنه اسماعيل: «صالح أقوى منا جميعاً. مسلح هو بالحـمـاقـة». فـهـو يطاد إسـمـاعـيل وزملاءه بكره لامبرر له.

أما منصور فهو نموذج للوعى الشقى، وللإنسان البسيط الذى دهمته الحضارة دون أن يفهمها ويشكل لم تلبّ مـايطلبه منهـا، وهو يقـوم بفضـيـحـة ذات دلالةٍ عندما يدعـو أهل المدينة إلى وليـمـة ثم يكتشفون أن «الكبسة» ليست للحم الخراف بل للحم القرود والضب.

تتعقد الأحداث وتتقلقل المصائر بشكل غريب ومأساوىّ، فسعيد جار إسماعيل فى المنزل، يطرد قبل انتهاء عقده بسبب وشاية صالح، وعايدة تضيع بين مراكز تنقلها مثلما لو كانت تفتش عن سراب، ومنذر يقـبض عليه بتـهـمـة اغـتـصـاب ملفقة، وأرشد الباكستانى يقبض عليه فى إجازته، فى باكـسـتـان، ضـيـاء الحق... إلخ.

فى بداية الرواية يرى الكاتب كلبًـا ضـخـمًـا بعـيـدًا عن المدينة، وهذا الكلب المنعزل «لأن أهل البلدة يعتبرونه حيوانًا نجسًا»، يستخدمه الروائى كصورة للتعبير عن الفظاظة التى تعامل بها الطبيعة كما الإنسان، وهذا الكلب الذى يتواتر ظهوره مراتٍ عدة فى الرواية، كأنه شاهد على عـزلة البطل وتوحّـده، لا يلبث أن يجـد رفيقًا غريبًا كغرابة الأحداث التى تجرى، والتى تختلط فيها المهزلة بالمأساة، فنرى قـرد منصـور الذى هرب منه راكـبًا على ظهر هذا الكلب الحـزين، ليشكّلا صورة بين التهريج والمأساة، وهى بؤرة لصورةٍ أعم تضيع فـيـهـا المدينة التى تنتظمـهـا (وتدمّـر إنسـانيـتـهـا) عـلاقـات النفط والاغتراب. ■

حسام الدين محمد



غياب الحضور/حضور الغياب
قــــراءة فــى «أحـــوال»

مقدمة:

فى أبدأ بسؤال رولان بارت (من أين نبدأ؟)

من أين نبدأ فى نصوص رمادية، مضادة فى الغالب، يمتد مسارها من المعقولية إلى الهـوس، من الوسـواس إلى الهـرب عبر فضاءات نصية متأزمة، ينحدر فيها الكاتب للداخل حتى الغياب، أو يستكين زمكانيا فى أفضل حـالاته، فـيـبـاغـتـه الماضى ويضغط عليه لاغيا آنيته، أو ملازما لها بدرجة تتفاوت فى مقدار كـشـفـهـا للواقع، من خـلال التـأمل والاستقراء أو التنبؤ. يتم ذلك من موقع ملتبس، ضبابى، حلمى إلى حد كبير.

من هذه المنطقـــة بين الوعى واللاوعى، يبدأ كـشيك فى نسج خيوط عوالمه الحلمية، الكابوسية على الأكثر فـيـردنا للجـملة التى أعلنهـا الكاتب الكولمبى الشهير جابرييل جارثيا ماكيز (السلطان المطلق للمخيلة) وكما شرحها فى حـوار مـعـه قـال «إن حـرية التـخـيل مدهشة، والواقع يثبت أن المخيلة على حق».

إن مدخلا كهذا لا يعفى من معاينة فـضـاءات النصـوص، وجـسـد الكتـابة، ورمـوز السيـاق المتعددة، عبر منهجية تقسيم اتبعها المؤلف فى عمله الإبداعى بشكل واضح. يتجلى فى مـخطط العـمل الذىٌ ينقسم إلى ثلاثة أجزاء، يوصف كل منها بأنه حالة، وكل حالة تحمل عنوانا خاصا بها، أشبه ما يكون بسمتها العامة، التى تندرج تحتها أعداد مـخـتلفـة من نصوص قصيرة فى الغالب ذات عناوين مختلفة.

الإشـارات والتنبيهات

الحالة الأولى: تهيؤات

تحت هذه الحالة يندرج ستة وعشرون نصا قصيرا، يرتدون عباءة الحلم، ولا يتحدثون إلا من خلاله بلغة رمزية، متأملة ومترقبة، حذرة وقلقة. كابوسية فى معظم الحالات، جميعها لا يخرج عن نطاق الإدراك البصرى الذى يتعانق فيه التجريدى والتعبيرى، البسيط والمستحيل اللحظة ونفيها. فيتسع المدى وتتنوع العوالم عبر النصوص لتعطى رؤاها

- ا - التأملية كما فى (الزنجية، الصندوق الشمس الكبيرة... إلخ)

- ب - التحذيرية التى تكتفى بالرصد فقط، أو تتعداه إلى حيز التحقق مثل (المراسيم، العرق)

- جـ - الكشفية التى تؤدى إلى التراجع أو الهرب مثل نصوص (الكهف، الاحتفال، أبواب الخروج)

- د - الانهزامية التى تقود إلى الانكسار أو الخوف كما فى (تهيؤات، الشجرة، الجزيرة،... إلخ)

وهنا يجب أن نشير إلى خصوصية هذه الحالة، واختلافها الشديد عن الجزئين التاليين لها، إذ تعتبر أحدث ما كتب كشيك مقارنة بتواريخ كتابة الحالة الثانية والثالثة، وبذلك توافرت لها الأدوات المكتملة التى أعطت نسيجا شفافا ظهرت إرهاصاته فى نسيج الحالة الثانية بشكل واضح وفى الثالثة إلى حد ما.

١ - النص / الاختلاف / التلقى

فى هذا الصدد سوف أفر من منطقة التشابك مع إدوار الخراط، وبدر الديب بكل ما تعنيه هذه المنطقة من مسارات مختلفة يجمعها هواء واحد يتمثل فى المصطلحات الخاصة (كالكتابة عبر النوعية، أو ثنائية القصة القصيدة أو حتى قصيدة النثر) والذى يساعدنى على ذلك - لغة الحلم - التى كتبت بها معظم النصوص والتى تحيلنا مباشرة إلى أصحاب نظرية الاستقبال Reception the-ory، وأفق التوقع. وبالذات «هانز روبرت ياوس» الذى طرح هذا المصطلح بوصفه أساسا للقراءة والتفسير، ومن ثم أساسا لإبداعية النص. وهو مفهوم يضع منظومة التوقعات والافتراضات الأدبية والسياقية، التى تكون متسربة فى ذهن القارئ حول نص ما جانبا قبل الشروع فى قراءة النص. وهى فروض وتصورات قد تكون فردية لدى شخص محدد حول نص محدد، وقد تكون تصورات يحملها جيل أو فئة ما من القراء عن نص أو نصوص بحيث يستقبلونها وهم محملون حولها بهذه التصورات التى تشكل أفق التوقع ويأتى النص الأدبى على أساس ما سماه ياوس «بالمسافة الجمالية» Es-thetic distance وهى مقدار مخالفة النص لتوقعات القراء، حيث يسمو النص إبداعيا حسب حجم الاختلاف ويتراجع إبداعيا حسب اقترابه من التوقع.

إذن فعلينا أن نقرأ النصوص فى مواجهة الطبع against the grain - كما يقول ياوس، إذا عكسنا النص فى مواجهة المطبوع فى ذهننا عنه فسوف تتبين ما هو جاهز ومعاد فيه وما هو منجز إبداعيا، وستتبين المسافة الجمالية فيه وعلى هذا سندخل إلى النصوص التى حيرت مؤلفها فيما أعتقد فصدرها لنا كما هى تاركا مهمة التنقيب والتصنيف للمتلقى.

٢ - الواقع / الحلم / غـيـاب الحضور

بعد القراءة الكلية للحالات الثلاث، وتتبع أهم ملامحها سنجد أن الواقع المعاش قاسما مشتركا أعظم، يعطى للنصوص أبعادا تختلف حسب درجة تفاعل الذات المبدعة معه، وانشغالها به حتى ولو كان بشكل حلمىّ غير مباشر كما فى الحالة الأولى. حيث تفتح نافذة على الذاكرة المضادة فتهرب منها رموز لكوامن الذات العاجزة عن تغيير واقعها المحبط الذى لا تمل تأمله أو رصده، فتخرج كل كوامنها من آمال وتوترات ونزعات عدوانية ومخاوف عبر - الحلم - الذى هو بنص فرويد (طريقة للتعبير عن المخاوف والآمال والرغبات الموجودة فى اللاشعور) وبذلك يكون لدينا عدة أنواع للأحلام نستطيع تتبعها عبر النصوص هناك مثلاً (الأحلام الواقعية) التى يؤكد تفسيرها المواقف الحالية التى يعرفها الحالم. والتى تتضح فى نص «الجزيرة» نقرأ مثلا (ذلك المائل هناك يرمى بالحراديف، فتخرج فارغة، يعود بإصبعه المجروح، والجزيرة التى لا تفارقه تقترب وتبتعد، والعصافير التى تحن للأوكار وتشرئب فى انتظار النهار). ص ٤٠.

هذه المفردات الرمزية فى مقابل (الفخاخ التى تنفتح فجأة، والدوامات التى لا تتوقف، والزعانف التى تضرب الماء بقوة) تصل فى النهاية إلى الرجل الذى يجلس على الشاطىء، يرتدى قبعة مهدلة الأطراف، والدماء التى تنزف. كحالة من الانهزام تتضافر مع نص «الشمس الكبيرة» حيث - (العصافير الملونة المعلقة فى فضاء الغرفة، الروائح المبكرة للزهور الشتوية تملأ المكان، كل شىء يبدو متألقا بادى التصوع مليئا بالحياة ص٤٢ فى مقابل مفردات أخرى واضحة الدلالة (الصندوق هو الذى كان يضايقنى، فلم يعد بوسعى التحرك لأكثر من بوصة واحدة، وكانت قدمى تؤلمنى، ويداى مضمومتين لا يمكننى أن أحركهما فى أى اتجاه). ص٤٢.

هذه الحالة من القيد والاختناق، تبعث على الغياب وتضغط حد الانفصال عن الواقع الذى يحياه لدرجة لا يعرف معها هل كان بكامل ملابسه أم عاريا رغم أنه يدرك جيدا ما يدور حوله فلا يكون (بشكل إسقاطى للحالة) إلا الشمس الكبيرة الملونة التى تتأهب للرحيل. كرمز يأول بسهولة.

- تتبلور الحالة أكثر عبر نص (الكهف) بإيحاءاته القرآنية وتظهر الذات التى تكتشف الواقع المحيط وكأنها قادمة من عالم آخر لا ينتبه إليها أحد، فيسرق منها أمانها ليبقى منها (كائن غريب منقرض يتحرك بعداء وخوف، وسط فضاء محفوف بالهلاك) ص٣٥ وهنا يجب أن نشير إلى أن الغالبية العظمى من علماء النفس المحدثين يؤمنون بأن الأحلام تدل على معان رمزية يمكن ترجمتها، وأن مفسر الأحلام الجيد فى رأى أرسطو (هو من يملك القدرة على ملاحظة التشابه).

عدد آخر من النصوص يدخل تحت مظلة نوع ثانٍ من الأحلام يطلق عليه (أحلام التحذير) لأن تفسيرها يحدد عادةً طبيعة الخطر المقبل. فهى تنتج من استقراء الواقع بزاوية رؤية مختلفة، تؤدى إلى استنتاجات مختلفة عن السائد، لكنها تتحقق فى الغالب.

من هذه النصوص نص (المراسيم) الذى يتم فيه الرصد لواقع ما بمفردات تشف ولا تكشف، فهناك عالم ما يختفى خلف باب لا يسمع عبرهُ (كلما فُتح) سوى ضجة مكتومة لآلة لا ندرى كنهها، اللهم إلا صوت التروس والجرافات، وهناك طوابير أمام هذا الباب تحلقوا حول شجرة الترسيم صفوف متراصة (بأرديتهم البيضاء، التى تصل إلى الركبتين، أعمارهم صغيرة لم تنبت لهم لحى، كانوا يتحركون بآلية دونما أى تذمر) ص٢٠ وهناك من قاموا بإعداد كل شىء حتى يتم ترسيمهم فيتحولون إلى كائنات هشة، تتحرك خلف الباب فى صمت وريبة. أضف إلى ذلك التحذير الخفى من الأعداد التى تنتظر فتح البوابة، تلف فى طوابير وهى تهلل فرحة بالخلاص، والدخول إلى هذا العالم السرى.

- نص آخر يتعدى حد الرصد إلى التحقق وهو نص (الغرق) الذى يقودنا إلى رؤيتين مختلفتين للواقع، إحداهما تحذر والأخرى تستهين، حتى يتحقق ما كان يُحذر منه وتصدق الرؤيا.

(أخبرتها أن التواجد فى هذا المكان أصبح خطرًا / تبتسم وتطلق ضحتها الرائقة) (كان المنسوب يرتفع فتوسلت إليها / راحت تراقب بفرح طفولى الدوامات)، بينما أتابع بفزع تحركات المياه وهى تندفع مثل الشلال لتزيح من أمامها كل شىء. ص٧ .

بعض النصوص تنفلت من تصنيفات الأحلام المعروفة، فتستعصى على التفسير أو القراءة، وقد اعترف فرويد نفسه أن ثمة أحلام لا تفسر، يظهر ذلك فى نصىّ (الزنجية) و(الصندوق) فى الزنجية، يبدأ السرد بمكان واقعى ملموس، وحدث حياتى هو استحمام هذه الزنجية، التى يتلصص عليها الأطفال أثناء ذلك فتفتح لهم النافذة على آخرها، ثم تنقلب فجأة المفردات فنشاهد (أسراب الكروان حين تلف قليلاً، وتحط بالقرب منها ثم تبدأ فى التسبيح الجميل لمالك الملك، ويحل الصمت العميق، ويسود خشوع وتتملكنا الرهبة، ونحن نرى الأعداد الغفيرة من الهداهد الملونة تقترب منها تمشى بتيه وخيلاء). ص٨.

أيضا فى نص (الصندوق) البداية المحددة نفسها لمكان حقيقى، وحدث حقيقى متسلسل ومنطقى، وفجأة بَعد فتح الصندوق تكتشف أن به شخصًا الحجم (بملامح الطفل التى لا تفارقه، تلك الابتسامة الوادعة، ذقنه الحليقة دائما لكن حجمه أصبح صغيرًا إلى الحد الذى أمكن وضعه داخل الصندوق) ص١٠. لا يتوقف الأمر عند هذا الكشف بل يتم الاحتفاظ بالصندوق مرة أخرى (بما فيه) فى مكانه بحفرة تحت الشجرة.

ينتهى النص الإبداعى فى هذا الإطار ولا يتبقى إلا جماليات استقبال الحدث، آليته وتفاعلاته فى إطار المسافة الجمالية.

ثمة خيط من نور يتشابك مع الخيوط القاتمة، للنصوص كلها وربما لا يظهر إلا لو تحققنا جيدا، فيكسر حد الاستسلام والهزيمة ويتمسك بالأمل فى القادم، والغد الأفضل حتى وإن لم تعشه هذه الذات الحالمة. يتمثل ذلك فى الأطفال الذين يتسمون بالحركة فى معظم النصوص، الإبن الصغير بجلبابه الأبيض يتكلم، الإبنة الصغيرة تذهب مسرعة ناحية الباب الموارب، دائما فاعلين رغم بياضهم الملائكى، الذى حرص على ارتدائهم له وفى نص الشجرة (كنت أواصل الهبوط، وصوت الأولاد، أسمعهم وهم يغنون ويتصايحون) ص ٣٩ .

٣ - لغة الحلم / الزمان / المكان

(اللغة بنية، والكلام بعض مظاهرها)، وعند الحديث عن لغة الحلم لابد أن نذكر أن كلا من المفسرين والحالمين، اتفقا على وجود لغة خاصة للحلم هى لغة مصورة، ذات بلاغة خاصة وشفرات خاصة، يختلط فيها التعبيرى والتجريدى، وتتكثف فيها المفردات بشكل رمزى، يدخل لغة سردها إلى حيز الشعر فى كثير من الأحيان.

- على مستوى النصوص، تنتشر رموز كثيرة كموتيفات لها دلالتها لو تأملناها

الإشارات والتنبيهات

بشكل منظم مثل (الثعالب، الدوامات الثعابين، الأصابع المجروحة، الهداهد... إلخ) وتأملنا أيضا طريقة ترابطها مع مفردات النص الحلمى الذى يتم ترجمته سرديا عبر اللغة المكثفة المجردة لأعطتنا الكثير من الشاعرية فى الأداء (النقلى) ربما كان ذلك واضحاً فى نص (المهر). ص٢٣.

(من وسط الجياد الرامحة، خرج مهر صغير لا يعرف!

إنحرف عن عقد الجماعة، راح يركض ناحية قوس الهلال اقترب كثيراً، حتى كاد يلامس الضوء.

لم يكن يعرف أنه قد تجاوز المحظور،

وقبل أن يصير عدماً، كانت الأنشوطة بالغة الدقة).

* وطالما نتحدث عن اللغة والمفردات عبر الحدث، فلا بد أن نعرج على مسرح الأحداث، ونبحث عن المكان.' (ليس. بنفس طريقة البحث فى القص التقليدى) - فنجده عبر نصوصنا هذه بأشكال مختلفة إذا وجد (شقة صغيرة فى مكان ناءٍ دهليز مظلم ينتهى بباب، حوش واسع تحت ظل شجرة) وقد لا يوجد على الإطلاق أو يشار إليه ولو ضمنياً، وربما ظهر واختفى فى نفس اللحظة (باب موصد يقف السارد أمامه حائراً وعندما يدخل لا يجد اثراً لغرفة ما، ولا حتى مقعد) أبواب الخروج. ص٢٥.

* وفى ضوء معرفتنا أن النقلات بين الأحداث تمثلها العلاقات الزمنية، يجب إذن أن نحاول اكتشافها عبر النص / الحلم لرصد اختلافها والتعرف على (صورة الزمن فى الحلم). فى النصوص المختلفة يظهر الزمن بأشكال عديدة فنجده يبتعد تماماً عن التسلسل التتابعى المنطقى مثلما يحدث فى أحداث الوعى - عدا بعض النصوص - ويأخذ كل الاحتمالات الممكنة نجد مثلا الزمن الدائرى فى نص (الشجرة)، والزمن المتداخل فى (الزنجية)، والزمن الثابت فى (نزوة) و(تهيؤات).

٤ - سينمائية القص:

فى ظل اللغة المصورة للأحلام، وأحداثها المختلطة، رموزها وخصوصية أماكنها، تواترات الزمن فيها، تكون الصورة هى مادة القراءة، التى تفرض التفكير البصرى، لقدرته على وصف المشاهد والأحداث من خلال الحس التكوينى خلال لغة الشكل واللون. لكن الأمر فى نصوص الحالة الأولى هذه يتعدى ذلك إلى الحركة، والظل، والنور، الألوان، بل وأماكن الرصد ذاتها، أضف إلى ذلك الصوت المصاحب للأحداث والذى يُحس بوضوح يجعلها وكأنها تحدث أمامك فنتفاعل معها بشكل يكاد يدخلنا إلى موقع التصوير. وأعتقد أن مثل هذه الأمور لا تتوافر إلا للسينما كتقنيات خاصة.

- الحركة المنتشرة عبر النصوص - دائما بالفعل المضارع - تعطى حضورا دائما فى كل قراءة نجد مثلا (الزعانف التى تضرب الماء بقوة، كوكبة الجند التى تصعد المنحدر، ابنتى الصغيرة تبكى). أيضا تمتد الحركة إلى الأشياء (الحركة الآسنة للماء، دفعات الهواء المفاجىء) يظهر أيضا اللعب بالظل والنور (يسقط نور باهت، السير عبر دهليز مظلم وفجائية الضوء بعد ذلك). الأصوات العديدة التى تكمل فيلمية النص كموسيقى تصويرية تكاد تسمع فى معظم النصوص لحد البهار (العصافير التى تغرد، الفخاخ التى تنفتح فجأة، صوت المؤذن الذى يخف ويشف ويخفت). أما أهم ما يجب الالتفات ليه فهى (النهايات المفتوحة لبعض النصوص والتى لا توفرها إلا الكاميرا، مثل تثبيت اللقطة عند لحظة بعينها، وبشكل مفاجىء كما فى نص تهيؤات (ارتفعت الذراع من الظل إلى النور، وانتظرتُ الضربة المفاجئة، لكنه ظل هكذا لم يفعل أى شىء).

أو استمرار رصد الحركة حد الاختفاء، بما تحشد به اللقطة من مفردات تتغير تلقائيا كلما ابتعد الهدف المتحرك وتضاءل حجمه. يتضح ذلك فى نص نزوة ص١٩.

(رأيتها من النافذة، تمشى وسط الناس بثقة، تخترق أكداس الزحام، وكانت تختفى).

الحالة الثانية: زهور شتوية

بين الواقعية والفنتازيا، تقع نصوص الحالة الثانية من أحوال محمد كشيك، والتى يظهر فيها الزمان، والمكان بملامحهما الحقيقية، فيفعلان فعلهما فى هيكلة قصص قصيرة أهم سماتها (التحدى، والتضاد) وذلك عبر آليات سرد تعتمد على المفارقة، والرمز الذى يحتل مساحة تسمح للمتلقى بالمشاكة الإيجابية فى فعاليات النصوص خاصة وأن تواجد المؤلف كراوٍ و(تقريبًا لكل القصص) قد يحد من حافز التلقى والمشاركة فى طاقتها الإبداعية (فى حالة المباشرة) وهنا لا يفوتنى أن أشير، لى أننا أمام قصص قصيرة تشترك فى جمالياتها السردية مع نصوص الحالة الأولى ولكن ليس بنفس القدر فى كل القصص - (إذن الإختلاف كمى وليس نوعيا) وربما رجع ذلك إلى طغيان آليات السرد، بشكل مباشر أو رمزى ووجود فكرة محورية يركز عليها الكاتب.

١ - الذات / الآخر.

عبر جدلية واضحة تتجلى الذات فى مواجهة الآخر فى عدد من القصص كما فى (الحارس، يوم للعوم، الثعالب)

الإشـارات والتنبيهات

* حيث تظهر الذات فى مواجهة الحارس فى القصة الأولى والتى تتسم بالتقليدية، فهناك مكان واضح (حديقة الخواجة التى تقع بجوا المرسى)، وزمان واضح (قبل أن تغرب الشمس وفكرة واضحة، يتم التعبير عنها بهدوء، حتى الرمز فيها جاء بتقليدية رمز الرفض المشهو روهو (التبول) على الحارس. لكن تاريخ نشر هذه القصة بالطليعة الأدبية سنة ١٩٨٣م قد يحفظ لنا أسباب ما سبق من ملامح تقليدية.

- تشترك (يوم للعوم) مع القصة السابقة فى البساطة ووضوح الفكرة، لا أنها تتميز بالحركة الواضحة للشخصيات وهى ما تنقل السرد إلى لغة المشهد، الذى يخطف العين لتتبع الحركة فتُكسر بذلك تقليدية الإطار.

* تنويعة أخرى على نفس الوتر، تعزف فى (الثعالب) فهناك الذات المضادة للآخر، الذى يختلف هذه المرة فى صفاته، حيث المرواغة، والانقضاض. وتختلف سمة الذات أيضا فتظهر فى ساحة المعركة بزى المهاجم أو المغامر، مع علمه بعامل الخطورة - لا أن الرغبة فى الكشف هى التى تقودها (قال أنها تستريح الآن، ربما تسللت إلى الجحور ومال فجأة على الأرض يتتبع الأثر) (قلت له إنها سريعة ماكرة ولن نتمكن حتى من رؤيتها) - هذه الثعالب كرمز قائم بذاته له مدلوله الواضح الذى يتراكب مع (جاءت من المدن البعيدة لتستوطن المكان، تخطف الفرائس ولا تجد من يمنعها). وعندما يستكمل السرد بما يوحى باختفائها خلف الأشجار، وانزوائها. يسقطنا فى المفارقة حين تخرج فجأة من الجحور المعتمة مكشرة عن أنيابها التى راحت تستطيل وتكبر قبل أن تحاصر المكان ص٥٤.

٢ - المفارقة / الرمز.

بشكل فنتازى يتضافر مع وقائعية الأحداث يرسم كشيك بقية القصص بآلية سرد تعتمد بشكل كبير على المفارقة والرمز، خلال لغة تختلط فيها جماليات القص، وجماليات الشعر بشكل متجانس يظهر فى تركيبات الجمل، التى تعطى استمرارية، لجدلية (الذات / الآخر).

- فى (الشواطىء الحجرية) تتضح آلية المفارقة منذ البداية حتى النهاية فالصياد يذهب لصيد السمك / يصطاد عصفور.

يتماوت العصفور / يتركه الصياد فيطير.

ينزل لإحضار ثعبان السمك العالق بالسنارة / يعود العصفور.

يستلقى الصياد مسترخيا على الحشائش / يتحرك الثعبان المهشم الرأس إلى العصفور الواقف مستسلماً. (راعى الفنتازيا فى افتراس ثعبان السمك للعصفور) هذه المتتاليات الواضحة تخفى فى طياتها أيضا مفارقة على مستوى آخر هى مفارقة الحياة والموت.

- آلية المفارقة نفسها والتى تغلق الحالة تظهر فى قصة (التكعيبة) التى تسيطر فيها على الراوى الطفل رغبة قوية فى الصعود، على السلم الخشبى القديم، المفطى بتكعيبة العنب العتيقة، رغم علمه بحجم المخاطرة. وعندما تميل التكعيبة ويبدأ انكسار الخشب، تنتبه الجدة وتصرخ ويتجلى الخطر فى صياحها (والله لن تنزل من عندك إلا ميتا)، تتسع دائرة التخويف والاستنكار من المتجمعين جميعهم بما يوحى برد فعل تلقائى هو شعور الطفل بالخوف، أو البكاء أو الفزع لكننا نُفاجأ بلا مبالاة شديدة تكمن فى استسلامه لتأمل جماليات المكان من أشجار ونخيل، واستمتاعه بأكل العنب ويختتم ذلك التأمل بالنعاس.

أما فى (البيت الكبير) فسنشاهد الرمز بكامل حضوره ودلالاته دونما مباشرة أو تقليدية، بأى جزء من أجزاء السد عبر القصة نجد (البيت الأبيض) فى (الناحية الأخرى من عالم الراوى) بكامل سطوته التى تصل إلى موت من يريد الإقتراب أو التطفل أو المعرفة، وذلك عبر لغة دلالية، رمزية تعتمد بشكل خاص على مفردات متجاورة مختلطة (الطواويس والنمور) (الفيلة والظباء) لتلوين هذا العالم. وتأطير رفضه له وانتمائه المحسوس (رغم اختفائه) للوطن.

- يستمر أيضا الرمز فى بطولته الحركة النص فى (غوايات) حيث ينتصر بحضوره وإحالاته على لحظة الجسد أو التواصل مع الزوجة أو الحبيبة بما تتسم به من حميمية وصفاء. فهناك (أناشيد كابية حملها المذياع، ورسائل أبناء إلى ذويهم فى بلاد محاصرة وهناك أيضا (أصوات مجنزرات تعود، وجنود يهبطون فى الحفر).

- يشترك مع هذا النص فى التشابه حد التوأمة قصة (اللعبة) فالبطل فى الفيلم الذى يشاهدانه (يهودى) (يحمل علما عليه نجمة داود، يجرى وخلفه العربات تهوى مشتعلة من أماكن بعيدة عالية) يعكس النص المفارقة أيضا (استمتاع الجمهور المصرى ومتابعته للفيلم (برموزه الواضحة) بينما يختلف معهم الراوى فى التلقى ويستيقظ لديه شعوره الوطنى الحقيقى ويقف حائلاً بينه وبين استمتاعه مع صديقته فى لحظة حضور صادقة منتشية، يقف أمامهُ، (يحمل شارته الملعونة، تحترق خلفهُ العربات، وتشتعل النار) ولا يترك له أية مكانية ليبدأ من جديد تواصله الحميم.

الإشارات والتنبيهات

الحالة الثالثة: صحراويات.

يصدر لنا محمد كشيك - فى الجزء الأخير من أحواله - المكان كبطل محورى فى أحد عشر قصة قصيرة تجمعها الصحراء بوحشة حضورها، وتأثيرها الملموس فى تشكيل حركة الوقائع والأحداث، وتأثيرها الأقوى عندما تتحد قسوتها بقسوة التجربة، التى خاضها المؤلف فى حب ١٩٧٣م فيتضاعف القهر ويزداد عمق الخطوط التى تحفر داخل الذات المحاصرة وهنا يجب أن ننتبه إلى ذكاء كشيك فى الفرار بإبداعه من مصيدة أدب أكتوبر، بملامحه المعتادة، عندما ركز على إنسانية اللحظة وجوانيتها فأتاح مساحة أرحب لفعالية النص وعمره، غم ثبات مكان التجربة. بذلك تصبح ذات القاص (حقيبة فرويدية) يتجمع فيها ما يشبه السجل لخبرة الماضى، وتختزن فى ذاكرته حتى استثارتها بمثير مشابه أو إشارة إلى هذا المثير لكى تعطى أستجابة مشابهة أو ربما نفس الاستجابة للمثير القديم. من هنا يجتمع لهذه الحالة من أحوال كشيك بعض الملامح التى تميزها وتعطيها رائحة خاصة وعبقا حميما.

١ - المكان / الموت

عندما يتعدى المكان استاتيكيته، ويقتحم الذات المبدعة، فإنه يحرضها على إيجاد صيغة ما للتعبير عن انفعالها به. فيكتب سان جون بيرس «أناباز». (٨) إثر زيارته لصحراء جوبى شمال الصين، ويكتب صبرى موسى رائعته (فساد الأمكنة) إثر زيارته لجبل الدرهيب بالصحراء الشرقية ويكتب كشيك تجربته الصحراوية بين قهر المكان بمفردات توحشه من (ثعابين تفح، ذئاب تعوى، عقاب، طحالب سامة). وقهر الموت المرتبط بهذه المفردات ارتباطا وثيقا يرتفع على مستوى الذات إلى عادية الحدوث بتكراريته البسيطة ظاهريا.

وعبر لغة المشهد يتم الاحتواء للمسافات الشاسعة، والمفردات المتنافرة والمتناثرة، على مستوى المكان والحدث، حتى تفجر اللحظة الإنسانية التى يريد الوصول إليها. فى (المواقع الخلفية) ص٨٢ . (كان الحاجز الترابى مرتفعا جدا، حتى أن الرجل الذى يرتدى الكاكى، ويقف أسفل المكان بدا صغيراً إلى حد غير مألوف)، (كنت مبتلا أحاول دون جدوى التخلص من تلك الطحالب السامة التى علقت ببدلى) هذه الصور من القهر والعجز الإنسانى إزاء المكان بل إزاء طحلب يعلق بجسده تبلور فى هدوء سطوة المكان. أضف إلى ذلك كونه مسرحاً لحدث الموت لجندى الاستطلاع الذى يراقب طلعات طيران العدو، فى الغارة التى انتظرها، فيحذرهم فور رصد الطائرات من بعيد ويغيب ليبقى حضوره أعلى من أزير الطائرات، وأصوات الانفجارات.

- يتواصل النص السابق مع (غناء صحراوى) حيث الجندى «ضاحى» الذى كبله زملاءه بالأصفاد، والمذلة، (لأمر لم يفصح عنه النص) وتركوه أمام الخور فى القيظ فبقى أمامه ساكنا هادئا مستسلما القهر الصحراء، وقهر العسكرية، وقهر زملائه أيضا أثر الخطأ الذى ارتكبه، والذى يبدو أنه لم يكن يتناسب مع حجم العقاب الذى عوقب به، فظل ساكنا لم يتحرك حتى وهو يرى زحف الثعابين لتختتم حياته بصرخته المتوقعة، التى تترد فيما بين الوديان. وتظل على المستوى النفسى (لزملائه) - لا تنقطع بل تتحول إلى غناء يبدأ ضعيفا أكثر قوة وتناغما ص ١٠١.

٢ - حضور الغياب / الواقع

استمرارا لاحتفالية الموت الصحراوى، بسطوة حضوره على مستوى النص والواقع، يُطرح فى المقابل الوجود، لأن الموت على حد تعبير سارتر «ليس فعلاً دالا بالضرورة، ولكنه ظاهرة يعانيها الإنسان، وعرض قد يصيب الجسم دون أن تكون له علاقة بالفعلية، والذى يساعد على ذلك حجم التجربة، وانصهار الذات الإنسانية فى أنا واحدة ضد عدو واحد وضد صحراء، وضد الموت ذاته، يحول أجزاء هذه الأنا الواحدة (عندما تموت بشكل جسدى) إلى طاقة كامنة فى بقية الأجزاء، تعيش فيها وتشاركها يومها فتقف بذلك على درجة «أنتيئوميا» خاصة Antiomia - حتى إن كانت المشاركة مجرد صورة فى إطار، أو ذكريات ترفض الرحيل - على مستوى النصوص يتأكد حضور الغياب بأكثر - من مكان. فى «شجرة النعناع» تقتحم الذكرى لحظة الاكتمال والنشوة وتفرض وجودها، كحق شرعى. كانت نائمة تحلم بأشياء بعيدة، لا وجود لها وكنت أحاول العوم فوق بحار الذكريات التى ترفض الرحيل، فنرى الضابط فى «إرفع الكاب، أريد أن أرى وجهك»، «عندما رآنى اقترب منى وقال: حينما تخرج الدانة لا تغلق فمك هكذا وابتسم، كان يبتسم دائما، وفى المساء يسأل عنه يجدهم يعدون مراسم الدفن، هكذا ينتهى الأمر وتبقى ابتسامته التى تسكن - الجندى - الراوى ليفوح عطرها فى النفس كلما أتيح لها ذلك.

- يتجلى أيضا حضور الغياب فى نص «مطاردة» فهناك الصورة التى كتب خلفها «للذكرى الخالدة» بمكانها الذى لا تبارحه - على المستوى المادى - أما على المستوى النفسى فيتأكد هذا الحضور عبر سلسلة من الذكريات للحظات إنسانية متتالية مشرقة مع هذا الصديق (السابق بعربات اللاندروفر واليونيماج على المدقات وفى الجبل، والضحك معاً، حتى

الكولونيا الخاصة) هذا الصديق عندما تصيبه القذيفة، يحاولون العثور على كل الأجزاء ويذهبون به إلى المستشفى العسكرى، ليغيب. يظل دائما معه، يلاحقه فى كل مكان حتى بعد الخروج من الجيش، فنجده فى المقهى، الشاع الجانبى، يحس بأنفاسه، ظله. لدرجة الاحتضان لكنه دائما يظل فى مكانه لدرجة مربكة، ومعذبة بحضورها الكامل. هكذا ينتقل كشيك بأدوات السرد وحقيبة الذكريات إلى الحياة المدنية ليسقط رغما عنه فى استقراء الواقع الذى يستكشفه حتى ولو بوحشة الشوق فى عيون المجند الخارج من معركة ويبرز ذلك فى عدة نصوص توضح اختلاف الرؤية لدى من يرصد عن رؤية من يحيبون فيه بعادية لم تتلها نار الحرب أو شفافية التعامل مع الموت، وهذا مايفض عليه التنبيه والتحذير عبر المفارقة والرمز- مثلا فى «بوابات صحراوية» (هناك مبنى ذو قبة بيضاء صفت حولها مختلف أنواع الأعلام فى الخلف وعند نهاية الطرف كان علم كئيب له نجمة واحدة بستة أطراف مدببة والناس تحت القبة بجوار مقهى البرلمان، يلعبون النرد ويدخنون النار جيلة فى شاهة وكسل) ، وهناك الرسالة التى يريد الراوى إبلاغها وجملة سرية للغاية، مكتوبة بالأحمر وبخط واضح على المظروف ومع ذلك لا يجد من ينتظر هذه الرسالة ويتلقاها. أثناء ذلك على مستوى النص وعبر مفردات ضبابية يستعرض الراوى الواقع الذى يتضاد معه ويستنكره ويحذر منه مثل (المحلات الكثيرة، ذات الواجهات التى تحمل لغة أجنبية البيوت العالية جدا والرمادية اللون، السوبر ماركت) هذا الواقع الذى بدا بملامح سوق كبير للاستهلاك والاغتراب، حتى اللغة لم يعد يفهمها ومع ذلك مازال الناس يجلسون على المقهى، يلعبون النرد ويدخنون الشيشة بينما يظل هو يمشى ويمشى يتحسس الرسالة ولا يجد من يسلمها له ليستريح.

- يتواصل نص «النوافذ الأخرى» مع النص السابق، فى مجابهة واستقراء الواقع الذى لا ينتبه أحد إلى المفردات الدخيلة عليه، والمستجدات التى تستوجب اليقظة، فيرى كشيك عبر نافذة الحلم التى يجيد اصطياد لقطاته منها «الأشباح الذين يدهسوا كل الشجيرات الخضراء، ويذهبوا بعدها إلى الميدان، ويرى أيضا ويرمزية رائعة (الحصان الرخامى الذى يحرس الميدان بلا فارس وعلى أحد جانبيه سيف مبتور وصدىء) . فيبلور فكرته فى انتهاك هذه الأشباح للأرض والزرع وحتى للحصان الذى تدافعت بسرعة ودون جلبة لتصعد مؤخرته. لكنه لا يتخلى كعادته فى معظم النصوص عن الأمل فى الغد. والحلم بالإستفاقه عبر مستويات التلقى (الشخصى والوطنى والإنسانى) فيصور انتفاضة هذا الحصان الذى «أخذ يضرب بحوافره حوافر الصخر الأملس حتى انفجر الشرر، إنتفض بشدة كأنما ليلقى عن كاهله عبء أثقال طال حملها، ص١١٠.

هكذا نستطيع الخروج من عالم كشيك، وأحواله التى أرّقته، فاختلط حلمه، بواقعه، شعره بنثره، فرحه بحزنه عبر رموز وتوترات ترك للمتلقى ترجمة معانيها والربط بينها وبين تشابهات ذاته، بجسر أعتقد أنه لن يكون القراءة الأولى فقط، لأن مثل هذه الكتابة تستحق أكثر من التأمل. ■

أمل جمال محمد

الإنصات الداخلى ... محاولة للإمساك بالزمن

فبين الدخول لدائرة فردانية (أنا الراوى) والخروج والتشابك مع الدوائر الأخرى الخارجية (الأنا أيضا مضافا إليها الآخرين) مما يشكل الذات بمفهومها الأوسع لا ذلك المعنى الضيق (للذات) الذى حصره نقادنا أو محترفو الكتابة كمرادف للأنا! سواء كان هذا دون معرفة أو عدم امتلاك لحس التمييز بين المفاهيم وتحديدها، ربما يكون مرجع سوء الفهم هذا ليس للنقدة من كتابنا وحدهم، أو لدخولهم على النص/ الحالة الإبداعية وهم مجهزون بالآلات والمشارط الغريبة عن جسد النص. فمازال بعض من حملة مباخر البنيوية وصبية مروجى التفكيكية يعبثون بالنصوص الإبداعية ويقطعون عليها الطريق إلى المتلقى فيزيدونه تغريبًا على تغريب. وقد تابعهم فى ذلك الكثرة من صبية الكتابة الحديثة فأنجزوا مالم يستطع آباؤنا إنجازه فى تربيتنا حين كانوا يحاولون حرماننا من قراءة القصص والشعر، لقد قام الكتاب أنفسهم بالدور خير قيام فانصرف الراغب والراهب عما يسودون به صفحات الورق، وحتى لا يكون هناك جور ما أو تجاوز فلعله من الإنصاف أن نقول إن الشعراء ونقدة الشعر كانت لهم اليد الطولى فى ذلك، فى حين احتفظ الروائيون والقاصون بروح الإبداع، وحتى لايتهمنا أحد بإطلاق مفردات ميتافيزيقية فى قولنا (روح الإبداع) ولأن الشىء بالشىء يذكر فإن لفظة ميتافيزيقية ذاتها كمفهوم فلسفى وفكرى ابتذلت من جراء استخدامها فى محلها أو غيره وكأنها تقليعة جديدة!، وما قصدت به من (روح الإبداع) ذلك الخيط السّرى المعلن فى

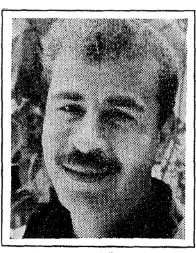
الإشـــارات والتنبيهات

التواصل بين الإبداع ومتلقيه، تلك الروح التى تضمن للإبداع توهجه واستمراره متمثلة فى فكرة التأبيد التى يكون المكان والزمان فيها هما الإبداع، والإبداع هو تزاوج المكان والزمان وفاعلية الأخير فى تشكيل حركة المكان وحركة المكان بالتالى هى التى تجسد الزمان ذلك الزمان الذى يسرى سريانا خفيًا ومعلنًا فى الأشياء والكائنات وأفعالها لنقول بحق مع العبقرى جمال حمدان: (وما التاريخ (الزمن) إلا حركة الإنسان فى الجغرافيا) كذلك الإبداع الذى هو حركة الجسد وإشاراته وتطوحات الروح فى المكان والزمان مما يمكن للفعل الإبداعى من وجوده وتواجده فى المكان مكاننا بل أمكنتنا المتعددة تعدد لحظات الزمان.

والذى نجا من طغيان الذهنى الوافد نتيجة للقراءة المتسرعة لبعض أعمال الكتاب الشوام والكتابات الفرنسية لم ينج من الوقوع فى التصورات المألوفة والجاهزة عن المكان والزمان وبالتالى أجبر وهو فى هذه الأحبولة على علك نفس المفردات والمعانى ذاتها، فالألفاظ تجىء فى السياق لذاتها أو لأنها كذلك لم تعن أو تعان هذه الكتابة بالخروج بالجملة أو المفردة فى سياق الجملة والعبارة فى سياق الحالة التى تكتب فيها إلى آفاق فنية بعيدًا عن وجودها الفوتوغرافى من الأرض إلى الورق، لم تعد للكلمة المكتوبة هكذا القدرة على مغادرة الورق والاشتباك مع مفردات الواقع: المكان والزمان (الحلمى والواقعى، والمحتمل وجوده) لم تفض إلى مسارب مخصبة للحظة الحدوث ولحظة الكتابة ولحظة القراءة، وكثيرًا ما تكون فى الأخرى (القراءة) وصلنا إلى حالة من تداخل واشتباك اللحظات الثلاث، ولأن معظم هذه الكتابات التى اعتمدت على الذهنية الكتابية لا تحمل شوقًا لشىء ما خلفها أو نتساءل تحتها، أمامها، فوقها، خلفها، فى ذاتها؛ فإنها بالتالى لا تمتلك بصيرة ما بحيث تكوّن شعاعها الإبداعى وهو الرابط بينها وبين القارئ، لذا فإنها ما إن تقرأ حتى تنسى ولا يصير لها وجودها الفاعل وإن ظل تواجدها على الورق ومرتجعات الصحف والمجلات غير المقروءة أيضا.

وبعيدًا عن أوهام الحداثة والقطيعة المعرفية والكتابة تحت إرشادات الوصفات (النكدية) أقصد النقدية التى شاعت بين صبية كهنة الحداثة المخدوعين وهذا أى (الخدعة) لا يعفيهم من سبب رئيس فى جفاف إبداعاتهم ألا وهو انقطاع الموهبة وعدم وجودها بما تشتمل عليه من حس فنى وعراك ومعاركة للواقع واللفظ فى آن.

بعيدًا عن كل ذلك يقف أو يمكث الصياد أو عبد الحكيم حيدر فى (خصه البوص) ذلك الخص الذى وإن كان يمثل حدا مكانيا فإن خارجه يمارس حضوره باستمرار ذلك الحضور المتأتى من الجمال الخارجى للخص من ارتباطه بامتداد انحناء الفضاء الخارجى فإن الداخل داخل الخص (زاوية ما للكتابة ومراقبة الزمن) معيش ومحسوس، ولأن التركيب البنائى للخص لا يسمح له باحتواء أسرار كثيرة



عبد الحكيم حيدر

شأنه شأن البيت الطينى أو الأسمنتى المصمت، فداخل الخص يمنح الخارج حرية أكثر فى أن يتغلغل داخله ولا يبقى هناك حدا مكانيا بالفعل أو فاصلا بين ما هو داخل وما هو خارج حتى فى نفسية الراوى/ القاص فإن الفردانية أو أنا الراوى تتشابك مع الدائرة الخارجية الآخرين وأشياء الخارج وأفاعيله مشكلة فى عراكها هذا مفهومًا للذات من خلال تمثيل هذه الأشياء تمثيلا زمنيا يوازى انفلات الزمن من قبضة التحديد والتقويم.

ولأن الأمر كذلك من حيث عدم الوقوف فى مكان بعينه فإن الزمن الذى هو إطار حياة الصياد/ عبد الحكيم من حيث الصبر على الوقت فى الصيد للصياد والصبر والعناء فى كتابة هذا بالنسبة لعبد الحكيم، كذلك لم تكن مصادفة أن تجىء أولى قصص المجموعة (الإبريق) أو (إبريق) منذ البداية فى تنكير العنوان ليس هناك تحديدًا (إبريق) ولكنه ما يشتمل فى بنية الكلمة وتضاعيفها حركة الإبريق نفسه من تأرجح أثناء توجيهه إلى أسفل لكى يندلق الماء ورجوعه إلى أعلى وهكذا حركة أشبه بالأرجوحة، هذه الأرجوحة التى وإن وقعت فى إطار زمانى يبدو واحدًا إلا أن هذه الحركة المتأرجحة فى الإبريق والطست وحركة الإبريق (الحلية) على صدر البنت فى الأتوبيس بالرغم من تباين الأمكنة فى كل منهما إلا أن هناك أزمنة ما تتداخل وتتشابك فلا وجود للحركة التى تجىء الآن (الحاضر) إلا بما تثيره من أسئلة قديمة (ماض) فى الحركة الأصل، هذا التداخل الناتج حسب المواقف نتيجة تصادم الذات برغبتها (زمن الحكاية) أو بموضوع الرغبة (زمن الحدوث) وفى النهائى هذه الوقفة البين بين المتأرجحة (زمن الكتابة والقرءة معًا)

ولا يغيب عن القارئ ما توحى به (السمكة التى تحت الماء التى يرقبها

الراوى) وما تحمله من ترميز إلى الصيد المخبأ المنظور من الإشارة إلى أن هناك زمنًا ما مختبئًا فى مكان ما قد نراه ولا نستطيع الإمساك به أو قد لا نراه.

ولئن كانت كتابة هذه الشظايا المشعة التى تبدو مهملة فى زوايا عجائبية وتوظيفها مما يمنحها وجودًا فانتازيًا، فإن هناك أمرين لابد الالتفات إليهما: الأول: تلك الروح الساخرة من عبثية الزمن، هذه الروح لاتبين لفظا فى الكتابة أو معنى إنما تأتى نتيجة نهائية من القراءة ذاتها. الأمر الثانى: توهم أن الكاتب بما أنه يكتب قصته أو هذه الأحداث هناك ضجيج ما نتاج كل هذه الأحداث المتقطعة والمتقاطعة فى آن إلا أن التأمل النهائى الذى يحصل عليه القارئ كما الكاتب أيضا هو محاولة للإنصات الداخلى والتصنت على سير الحركة الداخلية (أشياء الروح) والحركة الخارجية (أشياء العالم) ومتابعة سير كل من الحركتين والإنصات لتداخلهما وتشابكهما فى كثير من الأحيان مما يمحو كثيرا من الحدود الزمنية المتوهمة.

ليس هناك إذن نسق زمنى صاعد بمعنى التوازى بين زمن الحكاية والسرد وإنما للزمن النفسى الحضور الأغلب، ذلك الذى تتداخل فيه الأزمنة جيئة وذهابًا كبندول الساعة، ليس هناك بالتالى قرار (استقرار) ما، ذلك الذى إن استطعنا الإمساك به فى الحياة إلا أنه فى الكتابة يصعب ذلك إن لم تكن الكتابة تمتلك هذا الحس الغرائبى والاعتناء بأوصاف التوتر التى تؤسس بلاغة التخييل المستندة إلى الغرابة المقلقة نتيجة تصادم النقيضين معًا أو تصادمهما مع حالات أخرى، ففى قصة (عرق الحقن) ص١٥ يتبادل الماضى والحاضر أماكنهما ولا مكان لهما إلا فى الراوى نفسه فهو محط الزمن والتجسيد الخالص له إن لم يكن ذهنيًا فهناك أدلة مادية فى الجسد نفسه (أرنو لمنتصف ذراعى إلى بقعة سوداء مكان أكثر من مائتى حقنة) ص١٥ وقبلها فى بداية القصة: اقتربت من البلدة، التين الشوكى على أولها، والمستشفى بعد التين الشوكى.) ص١٥

إن كل وخزة محتملة أو متخوف منها من التين الشوكى قد تمت بالفعل فى المائتى حقنة بلهارسيا وكل وخزة أو كل حقنة هى باعث أو مفجر لزمن ما، ولا يبرح التخوف ذهن الراوى/ المتذكر ولعل التخوف الأكبر هو موت الأم: (هل ثمة امرأة هى أمى ممددة على المشرحة تمنع زواجى) ص١٦ مما يعلى بدوره موت الزمن كله فهى الشاهد الوحيد على أزمنة الحقن والخطوبة والفرح والحزن وألم المطاهرة وكل ما مر ويمر على الراوى من أزمنة على الرغم من أن هذه الأزمنة قد أفلتت ولا يمكن الإمساك بها ولكن كل ما يملكه الراوى ويستعذبه ونستعذبه معه هو الإنصات إلى ترددات وإشعاعات هذه الأزمنة واللحظات التى تنثال من الخلف إلى الأمام وتعود بدورها إلى الخلف مرة ثانية وثالثة فى دورة لا تنتهى، فكل ما حدث بالأمس يحدث اليوم وغدًا وفى كل لحظة خاصة عند أولئك الذين يعون المفهوم الأساسى للزمن ليس ذهنيا فحسب إنما ها هو الزمن ولحظاته ووخزاته لا يخلو شىء من آثاره.

ليس تجاوزًا إذن إن قلنا إن شخوص (حيدر) بمن فيهم هو نفسه ليسوا شخوصا بالمعنى القصصى بقدر ماهم شخوص فلسفية ليست بالطبع نتاج ذهنية وإنما نتاج هذا التضافر والتنافر بين لحظات الزمن وأفاعيله فى المكان والإنسان، هم باختصار تجسيد للمكان وبحركتهم فيه يتجسد الزمان، ويتضح ذلك فى قصص: «حديث النوبى»، «ليلة العيد»، «امرأة تحاكم الورق»، حيث إن الشخوص بما هم تجليات أو نتاج لأزمنة أو للحظات زمنية متعددة ومتباينة المسافات فى المكان إلا أن هناك زمنا واحدًا يجمعهم سواء زمن الكتابة أو زمن التقابل بين كل صورة ومثيلها الآنى، ولذا جاءت الكتابة فى هذه القصص بلغة غير ماهو شائع من لغو الكتابات فكانت بحق اللغة التى لا نتردد فى تعريفها بأنها حوار يقتضى الآخر والعلاقات ذات المعنى التى تؤسس لوجود إنسانى قوامه الرغبة والرهبة والصراع بين هذين المقومين، وعلى جانب آخر نجد أن الأمكنة المروى عنها أو المروى فيها فى قصص (صياد فى خص) رغم معرفة القارئ الحميمية بها عند الغالبية أو السمعية عند البعض إلا أنها تصبح فى كتابة كهذه بما أنها أى كل مكان تجسيد لزمن ما ولحال ما فهى شأنها شأن اللحظات التى تنثال وتتقاطع فى الزمن الواحد فى المستشفى، المقابر، لوكاندة البرنسات، الدير، الملجأ، الأمكنة المتحركة الأتوبيس، القطار، كل هذه الأماكن ما هى إلا لحظات زمنية أو إن شئنا الدقة هى الوجود الفعلى بحركة الشخوص فيها للزمن.

والخص فى النهاية ليس مكانا متعينا حتى وإن بدا كذلك فى الواقع إلا أنه حين ينظر المرء جيدًا ويمعن النظر فى قصة (حكاية اليمام) نجد أن هذا الخص ما هو إلا لحظة وسطى بين هذه اللحظات المتدافعة المتقاطعة يتخذه الكاتب مكمنًا يبص منه على خارج (الأنا) ليكتشف الذات (الخارج مع الأنا) ويوازى بينهما أو بتقاطع الحالين معًا مما يولد الشرر الإبداعى، فالخص إذن لا يعدو كونه زاوية للقيلولة (الكتابة) وما الصياد سوى عبد الحكيم حيدر وما الصيد إلا هذه اللحظات الفالتة ومحاولة ترقبها والإمساك بها فى شكل قصة أو حكاية ممعنة فى العذوبة والعذاب.. ■

يوسف وهيب

حمامات الإنشاد
حمامات الكآبة

قنابل نيران شاغلت الضحية، وشاعر ميت، وظلال، وشوارع عريضة، وقناصة، وطوابير سوس، ومكنسة القناديل، وضريح للإمام، ورجل طيب، ومدخنة، وصومعة للغلال.

هكذا يقدم الشاعر محمود قرنى ديوانه الأول «حمامات الإنشاد» الذى صدر عن سلسلة أصوات أدبية.

ومحمود قرنى ربما فرض عليه زمن الكتابة الذى نحياه أن يقدم للقراء على نحو، وأن حقيقته الكتابية فى نحو آخر كأغلب كتاب هذا الزمان الموهوبين. فالحقيقة الأكيدة التى تعامل بها الكثير معه أنه كاتب مقال نقدى، لكنه يعلن على الملأ ويقول «يا عالم .. أنا شاعر له بالهيئة المصرية العامة للكتاب ديوان منذ ١٩٩١ باسم «قراءة فى الجسد المرتد» وهذا الديوان الذى بين أيدينا، ويعد لديوان آخر ينتهى منه خلال الشهور القادمة.. ولأنه مثل عديد من شعراء هذا الزمان الذى ركنتهم حركة النشر على - رف الستينيات - ورف السبعينيات لفترة طويلة فلم يقدم نفسه إلا داخل هذه المتاهة من الإصدارات الشعرية والقصصية التى يستحيل علينا متابعتها لإفراز الغث من الثمين.. ولكن ولأننا نعرف - محمود قرنى - كشاعر لا يعرفه عديد من القراء إلا بقصائده القليلة النادرة التى نشرت فى مجلات مختلفة.

ونتساءل هنا لماذا اختار الشاعر حرقة العراء وما دلالتها ليبدأ بها ديوانه ربما لأن هذا الشكل من الكتابة الشعرية يشعرك بصهد الكتابة ويعلن لك أنه ممنوع عليك الاقتراب من كتابة تبتعد تمام البعد عن السهل والمتاح واليومى وما أطلق عليه «كتابة الشاشة» أى «الكتابة التصويرية» عكس السياق الذى يقدمه محمود قرنى، التزود بشربة ماء معرفية ولغوية وفلسفية قبل الشروع فى قراءة الديوان لأنه لا يعتمد المنطق الشفاهى فى الشعر ليحوله إلى التحريرى كما يستسهل الكثير من الشعراء ويفعلون بمنطق قصائد «التيك آواى» التى ربما أيضًا يحتاجها زماننا لأن كل زمان يفرز ما يحتاجه ومنهم شعراؤه وإن شعر محمود قرنى ابن هذا الزمان أيضًا لكنه يطرح رؤياه بشكل مختلف تماماً.. كيف؟ هذا ما سأحاول الإجابة عنه من هذه الرؤيا..

هذه الكتابة عند محمود قرنى لا تستطيع، مهما توقفت أمامها، إلا أن تلف وتدور أمام القصائد لتضع يدك فى النهاية على كسر قاعدة التعامل مع المعنى المباشر للقصيدة ولن تنجح - عليك بكسر هذه القاعدة والتعامل بمنطق التصعيد ربما - الدرامى - داخل القصيدة الواحدة التى يقسمها الشاعر تقسيمًا عدديًا إلى مقاطع توهمك أنها منفصلة ومتصلة فى آن أو بمنطق البعد عن القصيدة الطويلة الواحدة.. إن محمود قرنى يفعل ذلك ليقطع على القارىء - خط الرجعة - فى قصائده التى تموج بمفردات وأشياء تغنى عالم الشاعر الذى يقترب بك من الحياة بتجربة إنسانية واسعة وأشمل.

يقول الشاعر:

زهور شيطانية، تماثيل وألوية
مخافر، كلها تسير أمام الشعب
بإجلال شديد.

إن صنعة الإجلال عند الشاعر هى صنعة الموت وإن فعل السير هنا لا يأتى إلا من أشياء جامدة صامتة بل وشيطانية أى لم تمتد إليها يد إنسان (تماثيل وألوية ومخافر) إنه ليس فعل السير بقدر ما هو حالة الموت تلك الحقيقة المرعبة التى يخرج منها الشاعر ليؤكدها فى مسار قصيدته الأولى - هو مفتتح مدمر - صمت يسير أمام الشعب بإجلال شديد، وهكذا يعلن الشاعر عن هويته الزاعقة فى صرامتها واللاطمة لك إذا أردت الدخول إلى عالمه..

ليكن..

فى المقطع الأول يقر الشاعر بالقتل بل إنه يعلن استسلامه له، بل إن «المنائر، لا تحمل إلا رذيلة مكدسة» لماذا، بكل هذه البساطة، يخاف الشاعر الكلمات فيلقيها على أول ناصية فى تجربته هو الذى يفعل كل شىء - يستخدم الشاعر مفردات تعود إلى الأنا [تركت/ أعلنت/ أسوس/ غنيتها] ثم يعود ليحادث نفسه وكأنه بعيد عما صنعه بلغة تصطدم به لترتد إليه فيقول:

الآن يستطيع المسافر
أن يكشف عن ساقه
يحلق فى شاشة الأفق الكبيرة.
ويجلس هادئاً.
فى نقطة الغياب.

ولأن الشاعر يلجأ إلى حالة الحاضر الغائب بالقصيدة فيبدأ فى مقطع آخر للقصيدة إلى استخدام مفردات قاتلة:

الزفرة مثل حجر الرفاق/ والنقاهة..

ولأنه كأى من الشعراء الكبار فلابد من أن يترك بصمته السريعة التى تجعل من يقرءون ينتشون أمام تعبيره:

عراك بين بنطال ولوزة/ وسرير يقلهما لمذبحة.

رغم أن التشبيه صارخ فى المقابلة بين البنطال واللوزة لكن المذبحة وقعت يقول الشاعر فى رومانسية مباغتة.

بالأمس تركت حبيبتى.
تتأمل ثدييها الرعويين

[لاحظ الرعويين هنا] فهو مفرد يحمل دلالات كثيرة [هل يذكرك مثلا بحالة الانطلاق/ بعدم التلوث/ بالفضاء المتسع/ بالغجر فى حياتهم].

وهو الفحل الذى [تغنى لذكورتى أغنية محمومة].

الإشـارات والتنبيهات

وهو المحروم الذى [ترمينى فى فضاء أمومتها

تلقى نظرة على صرختى

وتقيم جدارًا بين جبهتين]

وأين هذه البهجة الخارقة التى تحطم العالم فى مقطعه الثالث/ حالة غيبية مزيفة/ يتفنن شاعرنا فى صنعها الإنسانى.

ثم فى المقطع الرابع يصعد الشاعر ـ كما صعد قبله شعراء يعلنوا اعترافهم على أعلى قمة ـ صوت الشاعر هنا هو القمة ـ أو كما أسماه «الملأ» هو اعتراف يتشرب تلك القدسية فى الكتابة لأن المنبع دائمًا باسم التعساء وقذائف السم الشتوية والملابس المعفرة والحظائر وغائط الملوك ـ ينحاز الشاعر فى هذا الاعتراف لهوية لم يكشف عنها بل قدمها فى حالة «دونكيشوتيه»، وكأنه المجرد من ملابسه كاملة وهو الوحيد الذى لا يدرك أنه عار، فأى اعتراف يضرب الزيف بسن القلم.

ينطلق الشاعر من اعترافه على الملأ إلى اعترافاته الخاصة والبسيطة بساطة التجربة نفسها «إنه العدم، أشياء كثيرة لا فائدة لها «لا وجود، بل إنه اعتراف «احتمال لجسد موجود».

ولا يتبقى أمام الشاعر الذى يعانى تلك الكربة الإنسانية العامة جدًا، الخاصة جدًا إلا الرهان على «يقين الأعضاء وشرود الجبناء».

يقول الشاعر.

«أنا والصخرة»

فى مدار بلا بطاقة أو سند».

وهل يطالب الشاعر بوضوح أكثر ولأن «الماضى ثلج، وهذه المسافات المخطوطة من ثلج ماضينا المخلوع»، فإن الماضى هنا «شاحب» [لتتحامل على أى شىء/ ليكن ماضينا الشاحب مثلا].

الماضى لديه [ثلج/ وشحوب] ولا حاضر إلا قوانين البناء والنباح والشواذ.

ثم يأخذنا إلى بحور من العتمة لا تنتهى.

«فالواحد يسقط على روعه ولا يلبس.

والواحد كالخشفة التى قررت أن تنجو بشوكها.

والواحد يتشبث بملابسه.

وهو كالقنينة يغرق بتؤدة».

هذه الوحدة التى تنتشى للطزاجة التى تتحصل من الأسماء.

وكم من الأحياء انتقل.

إلى مستودعات القمامة.

فى قصيدته «كلب مدرب لموثقى المواليد»، لو أن الشاعر وضع نهاية القصيدة بداية لها لاختلف الأمر تمامًا وربما وضع الشاعر المقطع الأخير ص٤٢ بالديوان ليجعل الحبكة والعقدة والحل فى النهاية (لأنه سيكون أكثر كذبًا) إذ كيف يلتقى الكذب فى الديوان مع هذا الكم من المفردات الصادقة والجميلة وبالتالى فإن الحكاية كلها ستفقد فاعليتها..

يتعامل الشاعر مع هذه القصيدة بمنطق البناء المكانى الذى تنتقل فيه الحالة الأولى وتبعد بكل مفرادتها فى عالم المتاجاة اللامنتهى وغلبة القوة القاهرة التى لا نراها إلا متمثلة فى ردود أفعال الشاعر تجاه تساؤلات هو مغلوب عليها إلى حالة مكانه تماما تستخدم هذه المفردات [لكنه وجد ميتًا) (مر بيت أبيض أمام سنوات عمرها كالراهب)

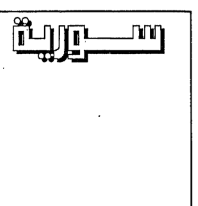
فى الخرائب كان من المنطقى إذن أن ينقلنا الشاعر إلى هذا العنوان الواضح الصريح الدلالة «لخرائبه»، وبالتأكيد إنها جمع لمفردة «الخرابة» التى ينطقها العامة والدهماء على المكان الذى هجره البشر ولم يعد فيه حياة اللهم إلا حياة الحشرات الضالة والمؤذية ومن الممكن أن يكون مكان للقمامة ومخلفات البشر إلا إذا كان الشاعر يقصد معنى آخر وعلى هذا سيتضح بالقصيدة فما هى خرائبه (أى مصائبه).

هل يتوحد الشاعر فى «حرفة العراء» مع «خرائبه»، أم أن الوحدة تأتى للخيط الذى أمسك به للتجرد نحو الوطن ـ أعنى وطنه هو الخاص ـ تلك الرؤيا التى تؤكد كيف يستطيع الموهوبون من المبدعين التعبير عن حالات يبدو من سطحها أنه لا علاج لها إلا المشرط المباشر للجراحة ـ هو يفعل ذلك ـ إنه يدخل فى منطقة الرمز والمجاز، يتحايل على الحالة المباشرة للقصيدة بتلقائية لا يعرفها إلا شاعر مرهف الحس يقظ العقل نحو الفصل فى الدخول إلى المباشرة ونعومة القصيدة وقسوتها رغم القول الصريح والمباشر بأن «الرأس أنشأت حدادها»

هذا العجز الإنسانى الواضح أمام (أساطير البازلت وأدوية الرصاص) هو موجود فى حالة من عدم الاتزان فى منطقة يتضاءل الشاعر أمامها وكأنه مسيَّر لا حول له ولا قوة فيقول (تمضى الساق)

وفى نهاية المطاف فإن الديوان ينقسم إلى جزئين، الأول يسيطر عليه المنطق والتجريد والاهتمام بما هو كونى متجاوزًا واقعه الحسى إلى معضلات إنسانية وفكرية مما أدى إلى جفافها فى أحيان كثيرة، والجزء الثانى ملىء بما هو شخصى وجزئى مما قربه من حرارة الشعر وإن لم يخلُ من التعامل مع المطلقات، وثانى هذه الملاحظات محور اللغة لدى الشاعر، فاللغة فى الديوان قديمة تنتمى للتجارب السابقة وقد لعبت دورا فى تهميش ما هو شعرى لصالح البلاغة، إن تجربة الديوان رغم اختلاف النصوص وتباينها تعكس خصوصية شعرية تجمعها كل هذه المتناقضات. ■

أسامة خليل



المبنيــة للمـجــهــول في المضــارع البســيط

فــ لينا الطيبى حـالة فـريدة وذات مغزى خاص فى المشهد المعاصر من قصيدة النثر العربيـة، وإذا لم تكن قسماتها الشعرية قد شاعت على أساس من هذه المعيـارية فـلأن النقد المرافق لقصيدة النثر يميل إلى التوصيف التعليمى بدل التشريح التحليلى، ويتـفـادى إفراد الأصوات وفرز التجارب ومحاكمة الإسم الشعرى بما له وما عليه، ويهلل لانتساب أى عضو جديد إلى «نادى قصيدة النثر» بصرف النظر عن أوراق الاعتماد، وبهذا القدر أو ذاك من الحماس العصبوى الذى لا يخلو من «حساسيات» صامتة، مؤجلة دائـمـا، والأرجح أن حـيـاة هذا الشكل الشعرى الجديد وطبيعة تطوره الإشكالى الراهن سـاعـدت على تشـجـيع التكديس وتفضيل التوحيد والميل إلى التعمية المهـادنة، وأقـصت مناخـات التـصـارع والتـمـايز والمعـاييـر المقـارنة، وألغت احتـمـال وجـود «ظواهر» متنازعة وسط الظاهرة الواحدة وما يجرى فى كنفها من تعايش آمن، هذه الشروط آيلة موضوعيا إلى انقراض، ومصائر واستحقاقات الشكل الجـديد سـوف تطرح بقـوة وعنف، ولن يتـبـقى من تراث التحزب سوى فضائل المجتهدين المجددين و زبد المتحزبين.

والطيبى «حالة مـعـيـارية» فـريدة لأسباب يضيق المقام هنا عن تناولها بالتفصيل.

١ ـ لقـد بدأت النشـر عـام ١٩٨٢ بصوت متـمـيـز وحار وغير عـادى ثم الضوت سريعا فى حلقة شعرية ضيقة وبدت أقرب إلى الاستكانة ـ تعبيريا ـ إلى منطق الدور الذى تقتضيه عضويتها فى حلقـة مـتـعـددة الأدوار وعـريضـة الطموحات، منطق «قصائد المنزل» على حد التعبير الوارد فى الكلمة التقديمية لمجمـوعـة الطيبى الأولى «شـمس فى خزانة» (١٩٨٩)، آنذاك جاء فى الكلمة «لينا الطيبى بدأت كـ «واحـد منا»، ثم تورطت فى وحدة القصيدة وحيدة، عليها أن تقف منذ الآن وسط غـابة اللغـة والأسئلة وحيدة عليها أن تنهض بعبء الرؤيا والصوت الشخصيين».

٢ ـ ولم تكذب الطيـبى خـبـرًا! لقـد كانت أصلاً تلعب فى الحلقة إياها دورًا زائفًا، وكانت «غـابة اللغة والأسئلة» الخاصة بها تدنيها من محمد الماغوط وأنسى الحاج وبعض عباس بيضون قبل أن تزجـهـا فى «النظام الداخلى» الذى التزم به أعضاء الحلقة وأنصار ومحازبى قصيدة النثر الثمانينية إجمـالا، فى قراراتهم هم كـان سعدى يوسف والشعر



اليـونانى المتـرجم وشيء من أدونيس ورينيه شار ووالت ويتمان واليوت، وفى قرارتها كـان الماغوط (خـصوصـا فى قـصـائد «يوم قـوس قـزح» و«بورتريه العاشق» و«مساء رجل» و«مساء ثان لرجل» و «اليوم الأخير» و«شطرنج» من مجمـوعـة «شمس فى خزانة»، ثم أنسى الحاج وإميلى دكنسون (خـصـوصـا فى الفورة الحارة لارتطام المحسوس الروحى بالمحسوس الفيزيائى، والتأمل الغنائى فى مطلق مشبع بعناصر الطبيعة، يواجه الذات ويكتنفـهـا، ولا تسيـجـه سـوى الاستـعـارة والمجاز الحوارى، كـمـا فى قصيدتها «يا بحر».

٣ ـ فى «صورة شخصية» المجموعة الثانية التى صدرت عام ١٩٩٤ «ولت إلى الأبد «قصائد المنزل» التى لم توجد أصلا! هذه هى المجموعة التى شهدت انشقاق لينا الطيبى، وعلى نحو راديكالى صاخب ومحير، ليس فقط عن البرنامج الجمالى والتعبيرى للحلقة الشعرية التى ارتضت ذات يوم الانضمام إليها كعضو مراقب، بل أيضًا عن قسط كبـيـر من الأعـراف السائدة والمسيدة أو المتفق عليها فى نماذج أواخر الثمانينيات من قصيدة النثر العربية، خياراتها فى ذلك كانت تنطوى على المجازفة لأنها ـ للمفارقة ـ تقطع مع الراهن السهل والمستسهل لكى ترتد إلى التأسيسى الشاق والمغيب، وإذا كانت تدفع فى الاغـتـراب الانشـقـاقى ثمن الخروج ـ الأصيل المسلح وليس أى خروج ـ عن أعراف القطيع وثوابته الخفية التى تكرس منطقاً جامدًا للاندفاعة الجماعية الموحدة دون أن ترسخ قـواعـد حـركـة ديناميكية تعددية، فإن الطيبى فى هذا الخيار تجنى الكثير من مثوبات صناعة الصوت الخاص المنشق المتميز لأنه تطهر من عـمـاء الانطواء وسكون الانزواء فى آن معًا.

٤ ـ فى الخلفـيـة الأعـمق من هذا الانشقاق مبدأ ناظم محورى تتفرع عنه،

واستنادًا إلى مقتضياته، سلسلة استراتيجيات تعبيرية وأسطورية. أما المبدأ الناظم فهو وفاء الشاعرة للنثر، مادتها الخطابية الأولى (والأخيرة!). والوسيط الذى تشتغل عليه وبه لكى تعيد الاعتبار إلى الشعر والشعرية فى النثر. إنها شاعرة تكتب قصيدة النثر بوصفها مادة خطابية وشعرية نثرية حصرًا، وهى تنتمى إلى المشهد التسعينى على نحو قاعدى إذا صح القول، وتنشق عنه فى سياق الانتماء وتتلمس الصوت الخاص غير الزائف وغير المزيف، وهى فى ذلك لا تكف عن المجازفة والوقوف «وحيدة»، كما توعدتها الكلمة التقديمية فى المجموعة الأولى، وحيدة ومعيارية ومنكشفة، لها ما لها وعليها ما عليها.

٥ - وبصدور «هنا تعيش»،(١) تكون لينا الطيبى قد طبعت مجموعتها الثالثة، وأنجزت ١٢٤ قصيدة مدرجة (باستثناء النتاج المتفرق المنشور وغير المدرج فى المجموعات): ٥٩ فى المجموعة الأولى، و٢٧ فى الثانية، و٤٨ فى الثالثة لأن المقطوعات هنا قصائد كاملة الاستقلال قبل أن تكون أجزاء فى قصيدة طويلة واحدة، أقصر القصائد موقعة فى عام ١٩٨٨ وتحمل اسم «الأحضنة»، وتتألف من سطر واحد يتيم «الأبواب المغلقة تصهل فى صدئها»، وأطول القصائد موقعة فى عام ١٩٩٤ وتحمل الاسم - الرقم XXVI وتتألف من ١٧٤ سطرًا، وبالمعنى الإحصائى تبدو الطيبى مقلة بالقياس إلى مجايليها، وبالمعنى التعبيرى تبدو رحلتها من قصيدة السطر الواحد إلى القصيدة المديدة رحلة دراماتيكية راديكالية تؤشر على خيارات ذات دلالات أسلوبية وتعبيرية متعددة فى «شمس فى خزانة»، استخدمت طريقة تدوير السطور الشعرية على امتدادها الطباعى مرة واحدة فى قصيدة «ميليشيا»، ولم يكن بغير مغزى خاص أنها أهدتها إلى عباس بيضون فى صورة شخصية ضربت صفحًا تامًا عن هذا النمط فى التقطيع، وفى «هنا تعيش»، تعود إليه أكثر من خمس عشرة مرة ولكنها تحكم وثاقه وتخضعه للحركة الأعلى فى المقطع بأسره، ولا تترك له أن يستقل بذاته أو يقع فى إسار السرد وتفكك التراكيب والإيقاعات، وفى المجموعتين السابقتين كان سطر الطيبى قصيرًا وعجولاً ونزقًا، والدورة الاستعارية فيه وجيزة متقطعة، وعلامات الوقف شبه غائبة أو معطلة على ضرورتها. إما فى هنا تعيش فإن منطق تقطيع السطور الشعرية يصبح استراتيجية مستقلة وصانعة لقسط عال من وحدة القصيدة وعمارات المعنى والإيقاع والتركيب.

٦ - والطيبى فى الختام، شاعرة أنثى فى محيط طاغ من الكتابة الشعرية النثرية الذكورية، الديمقراطية هنا والبطريركية هناك، المعادية إجمالا للغنائية حين يتصل الأمر بشئون الروح، والمولعة بأقصيتين من الترميز الفلسفى الجاف أو الإيروسية الاستعلائية وشبه البهيمية حين يتصل الأمر بشئون الجسد، والطيبى فى هذه التنويعات الذكورية من «غابة الأسئلة واللغة»، عرفت مشاق إدراك الصوت الأنثوى المركّب فى تناقضاته وتصالحاته مع قطبى الروح والجسد، وفى عذابات أن يطلق ببحة أزمانه فى وديان سحيقة من قبل بحة أصوات أليسار وميديا والكترا. وهذه ليست نسوية معتدلة أو نسوية مضمرة مقلوبة على رأسها، وليست تحويل «آليات المنزل الرتيبة إلى شعر» لأن موضوعات القصائد، ببساطة ليست امرأة وليست حياة امرأة، إنها الفضاءات العريضة التى تقاربها أنثى مسكونة بإنسانية وجودها، ممسوسة بوجدان طليق مشحون بمعدلات شعورية محمومة وبقدر استثنائى من الرهافة الميكروسكوبية، تشارك فى - وتستسلم لانفتاح - مخيلة مضطرمة وقودها مادة مجازية وتصويرية بالغة الكثافة، تقوم بتحويل تفاصيل الحياة المفردة إلى استعارة شاهقة معقدة لحياة كونية منبسطة بلا حدود ولا ضوابط.

●●●

فى «هنا تعيش» تبلغ هذه السمات المعيارية درجة رفيعة من الإفصاح عن ديناميات انشقاق شعريات النثر عن شعريات قصيدة النثر كما يكرسها رسميا نادى قصيدة النثر العربية المعاصرة، ولا يكرس فى ذلك سوى حال إجماع معمم بلا تخوم، وحالة تواطؤ تعبيرى زائغ الملامح وفاقد، بالتالى، لأية قسمات خاصة وعلامات فارقة.

ولينا الطيبى اعتبرت القصائد الـ ٤٨ فى «هنا تعيش» قصيدة واحدة (طويلة فى الواقع. إذ تبلغ أكثر من ألفى سطر شعرى). وهذه هى المجازفة التعبيرية الأولى والمظهر الانشقاقى الأبرز فى آن معًا، ذلك لأن الشكل الراهن المسيد لقصيدة النثر العربية يأبى، إجمالاً، القصيدة الطويلة التى لا تتناسب مع ضغوطات الشكل العضوى المتراص والتى تلزم الإشارة البرقية الخاطفة (السمة المقدسة فى النتاج الشائع) بالتراجع أو الانحسار أو الغياب التام أمام المراكمة المحتومة التى يتطلبها فتح النص على أمدية عريضة، ذلك لا يعنى أن الطيبى تنفرد فى هذا الخيار، وللمرء أن يسترجع محاولات عباس بيضون (فى خلاء هذا القدح خصوصًا) ونورى الجراح (فى القصيدة والقصيدة فى المرآة ثم فى صعود أبريل)، ولكن الخيار هنا ينهض على برنامج تعبيرى تتألف فيه عناصر البحث عن شعريات نثرية مكشوفة تجازف أول ما تجازف بالمادة الخطابية الطليقة وباللغة الطافحة بمخاطرها الداخلية ومآزق حُسْن (أو سوء) استقبالها بحيث تتحول قراءة عمل مثل هنا تعيش إلى مجازفة لا تقل إشكالية عن مجازفة كتابته.

ولهذا فإننا فى شعر الطيبى الأخير، وفى «هنا تعيش»، أكثر من ذى قبل، لا

نفلح إلا لماما فى استخراج وعينا بالمحتوى من أكداس وعينا بالشكل أو اللغة وانخراطنا فى تقلباتهما الكثيرة، ذلك لأن مخيلتها هى التى تغوينا أولا. قبل المادة الغزيرة التى تنشرها الشاعرة لتغذية تلك المخيلة، قبل تلك المادة، وبعدها أيضاً.

أيها الأصدقاء.

كنا انتظرناكم بجيوب مقفرةٍ.

والآن، بيأس العارفِ.

اشتبهنا بوحدتكم.

ميلوا كأغصان فى ذاكرة خرفة.

الآن..

نفتح لكم المسارب بما لا يتاح.

هواءات

ونحن الغرقى الموجوعين بالماءِ.

ارتوينا.

ومن قبل كانت لنا آفاقنا.

ولأننا ناديناكم بالصوت وهو طرى

خرجت ديارنا من الصدور.

فى هذا المثال النموذجى يبدو السطح الشعرى طافحاً بعناصر الامتلاء والمفردات تدخل مع التركيب والصياغات فى علاقات توليدية متشابكة (جيوب، اشتبهنا، كأغصان فى ذاكرة خرفة، هواءات، خرجت ديارنا من الصدور) تجعل الحصيلة الشعورية تتدفق على هيئة رشقات حادة، أكثر من كونها انسيابات، هناك احتشاد للتداعيات، تلك التى تنفصل عن بعضها البعض رغم استمرار ارتباطها بالسياق الأعلى، وثمة فى السطح قدر من العشوائية المقصودة فى توزيع النبرة وبع بين النداء والأمر، والزمن الماضى والحاضر، وضمائر المتكلم والمخاطب، والباء الجارة فى تركيب متباين) بجيوب مقفرة، بيأس العارف، بوحدتكم، بما لا يتاح، بالماء، بالصوت) ، ولكنها عشوائية هندسية على طريقة الأوانى المستطرقة، لا تصمد طويلا حتى تشف عن منطقها الداخلى الخاص حين تتواتر الصور وتترادف، ويلوح أحياناً وكأن بعضها يتعثر بالبعض الآخر، ويكاد المقطع - كحال معظم القصائد - يختنق بحركة وتلاطم وتداخل الصور.

وضمن عامل الامتلاء هذا، وبسبب منه أساسًا، تبدو اللغة الشعرية عند الطيبى متراصة على نحو إهليلجى أقرب إلى القطع الناقص تارة، ومتقطعة على نحو انتشارى أقرب إلى البقع الطيفية طورًا، ومفتقرة أحياناً إلى التنظيم النحوى المألوف، وعالم الأسلوبيات جيمس بيتر ثورن كان قد أوضح أن قراءة قصيدة هى، غالبا، عملية شبيهة بتعلم لغة جديدة، نحن فى البدء نطور قدرة ما على تكوين سلسلة حدوسات حول بنية اللغة، ثم نتملك أساسًا نحوياً لتنظيم تلك الحدوسات، واستراتيجية الطيبى ليست بعيدة هنا عن هذا التقاسم، ليس فقط لأن لغة الكلام تنقل الإشارة ولغة الشعر عن «اللغات» الأخرى يكمن فى استئثار عناصر الشكل بحق وأوليات نقل المعنى، بل أيضًا لأن لغة الكلام تنقل الإشارة ولغة الشعر تضمرها طى التحام العناصر التركيبية والدلالية والاستعارية، فى القصيدة XXII تقول الطيبى:

تركتْ يدى مذْ كانتِ لى فى الرواية

وتُركتُ على النزهة من البحر،

تُركتُ فى عبور المسلحين، لما كان صدرى وصوتى،

تُركتُ فى الذى بقى منى، أجمع الصور

قدماى صنيعتا ألمٍ.

والتخطيط الإهليلجى تتكفل به صيغة المبنى للمجهول من الفعل «ترك» فى تنويعات نائب الفاعل وافتتاح السطور، وتتكفل به بقدر أقل ضمائر التكلم (يدى، لى، صدرى، صوتى، منى، قدماى) .

والتخطيط الانتشارى تتحمله شبكة الصور وانتقالات المعنى على نحو مفاجئ، من اليد المتروكة فى الرواية، إلى الكائن المتكلم المتروك على النزهة ثم عبور المسلحين والذى بقى منه فى جمع الصور، واختتام الحركة بقطع حاد إلى «قدماى صنيعتا ألم» ، ولكن الصعوبة المركزية فى قراءة هذا المقطع، وربما معظم هذا النمط من الكتابة الشعرية، تنبع من حالة التوتر بين الرغبة الجامحة فى تغريب التركيب اللفظى، وبين الحدود الدنيا للحفاظ على خط واضح فى تجميع وإيصال المعنى، ونحن نُجابَه أولا بغرابة موقع مفردات مثل «رواية» و«مسلحين» ، ثم ننتقل إلى طور آخر من إقامة الصلة بين هذه والتراكيب التى تساهم فى تكوينها (يدى - مذ كانت لى - فى الرواية، على النزهة - من البحر، تركت فى - عبور - المسلحين، قدماى - صنيعتنا - ألم) ، ثم التركيب النحوى المفقود حين لا ندرك الجواب المنطقى وراء ترك اليد مذ كانت لها فى الرواية، وغرابة علاقات الجار والمجرور (فى النزهة/ من البحر) فى السطر الثانى، وجواب لما كان «وكان» فى السطر الثالث، وغياب علامة الوقف فى نهاية السطر الرابع بحيث تقام علاقة غائبة - حاضرة بين «الصور» و «قدماى» .

وكلما شدت القصيدة انتباهنا بعناصرها الشكلية والبنائية، من النوع الذى ذكرناه وسواه، إزداد اقترانِ عمليات تجميع المعنى عند القارئ بمضمر مرنٍ وبمخيّلة داخل المخيّلة، وازداد تحوّل الحدوسات إلى لغة ثانية داخل اللغة الشعرية الأولى: تولّد مفرداتها وتراكيبها وعلاقاتها، وتتحرك فى الامتلاء نحو نفق استعارى ضيّق المساحة ولكنه عميق الغور وناقل مرهف للوقع والأصداء والظلال. ووسائل الطيبى فى بناء هذا النفق تبدأ من عمليات ضغط اللغة وحذف توافقاتها المألوفة، ثم تفرّع عن

الإشارات والتنبيهات

ذلك سلسلة العمليات اللاحقة أو السابقة أو الوسيطة الكفيلة بخلق درجات التكثيف (حذف مفردة أو عنصر حاسم فى التركيب، الإبدال الصرفى المباغت، تشديد الاستعارة، تشديد التداعى المعجمى، استخدام معجم تجريدى فى تراكيب بسيطة أو العكس، مضاعفة الغموض ومزج أكثر من فكرة واحدة فى آن معًا، أو إخفاء فكرة ما فى إهاب سواها دون إيضاح الرابط أو مظهر الربط). وفى أمكنة أخرى من «هنا نعيش»، تقول الطيبى: «الرحيق يلوّح الخلاء»، و «أتنبّت كجشائش رعناء/ مجددًا أقتلعنى»، و«يعلوّ الشهقة أرفع الشمس»، و«نسج روائيون جدد مداخل الأزهار»، و «تلامس كان فضاءً قاتلى»، و «إذ أنام على الوفاق»، و «أعطنى قليلا من سكّر الموت»، و «الماء ينفر متلاصقًا برشقِ التعبِ»، و «الألتمع فى العالى من الرزق»، و«صوتى مرور مقفل»، و«كان الوقت يمرّ، وكان برتقالا»، و«يكون لحجارة بيضاء أن تمرّر الرمال فى إفلاتة الضرير»، و«بالرغيف إذ يتنادى متخففًا»، و«المدينة نهضة القاع فى إشفاقة العالى».

وثمة بين تلك العمليات واحدة جديرة بوقفة خاصة، وهى استخدام صيغة الفعل المبنى للمجهول أكثر من ٨٠ مرّة، فى تشكيلات متعددة لعل أكثرها تطرقًا صيغة المبنى للمجهول بالمضارع البسيط وبضمير المتكلم، والطيبى تقول: «ولما أُسأل يُحارُ بى جوابى»، و«رحت فى غرفتى أُضاءُ بالزهرية»، و «وكنت إذ أُدركُ بالنوم»، و «إذ لا أُغمَرُ حتى النسيان»، و «لما أُسحَرُ بموتى». وفى القصيدة XXXV تقول:

ساكنى، إذ يميل مالى، وأنحدر شلالا فى الحنين العالى،

إذ أُهبُ بقائىَ إلى زوالى،

إذ أنجو فى التقطر، وأُحمَلُ فى صلاتى.

ساكنى، إذ أُخطَفُ ولا أكونُ،

مرآتى بتوهّجُ مخيلتى.

والمبنى للمجهول يدخل هنا فى تواشج تركيبى خفى مع حالات إرداف المعنى وتدفق الصور، كما يقوم بدور أداة الربط الغائبة (أو المحذوفة عمدًا) بين الجملة الإسمية القصيرة والجملة الفعلية الطويلة، بقدر ما يشارك مع المبنى للمعلوم فى توزيع حركة حرف اللام (١٢ مرّة) والياء (١٣ مرّة)، ويناظر الاستخدام النادر للفعل «تُوهّج». وصيغة المبنى للمجهول فى المضارع البسيط، وبضمير المتكلم فى أمثلة عديدة، هى الحامل التعبيرى لرحلة الطيبى فى مجاهيل الروح وخلق النفق العميق الذى يسمح بمرور مشهد زاخر، عابر للذهن وعابر للغة فى الذهن أيضًا. وهى عملية تتكرر مرارًا وبحجوم مختلفة فى المجموعة، وإن كانت أكثر بروزًا وقصدية فى المثال السابق أو فى القصيدة الأولى حين تقول الطيبى: «السائرون يقفون كموج هلع/ لا سمير/ لا شريطَ يُقصُ/ لا شاشة بيضاء/ لا سماء../ تسدلُ الستائرَ/ ونقتصّ من اليوم»، سواء لجهة حركة أحرف اللام والسين والشين والضاد والراء، أو توزيع المبنى للمجهول فى القصيدة بالقياس إلى المبنى للمعلوم وبالعلاقة مع تنويع الصوت بوسيلة تنويع الضمائر (هو، أنا ، أنتِ، نحن).

والعملية الأخيرة تتحول إلى استراتيجية طاغية تهيمن على المجموعة، وبإفراط محير بعض الشىء بشكل، بدوره مصدرًا جديدًا وراء صعوبة قراءة نصوص الطيبى الأخيرة وعنصرًا إضافيًا لمحتوى المجازفة فى القراءة. ذلك لأن التعدد الصوتى Polyphony يقترن فى معظم الحالات بتعدد فى المعنى Polysemy وفى الدلالة، وهذا أمر طبيعى باستثناء أن الطيبى تفتحه فى شبكة غامضة من امتزاج ضمير المتكلم أو المخاطب (المفرد إجمالا) بضمير غائم الملامح أو منشطر التصريح، ثم تفتحه أكثر حين تلجأ «تغريب» المفردة وتوليدها وإعادة توليدها بحيث يغيب الصوت أو تتداخل أصواته المنشطرة عنه فى نسيج دلالى ولفظى جديد أكثر وإثارة للحيرة فى القصيدة XVII تقول الطيبى:

أصحو على مناديل تنتحب،

ألملم ملابسى..

الليلك لليلك

والأحمر له ..

الأبيض لا..

والأسودَ ملك،

هكذا أرتب حياتى فى حذاء تحت السرير (..)

والمفارقة هنا تتمثل فى أن الذهاب إلى أقصى التغريب الدلالى واللفظى والنحوى يفضى إلى عمارة إيقاعية مرهفة تكاد تستأثر بالشحنة الأولى من توتر القراءة وتغمر «النثر اليومى» بغطاء هندسى محسوب وقائم فى تصميمه على «صنعة» صريحة عن سابق قصد وتصميم. ولكن أليست هذه واحدة من المفارقات الكبرى فى جدل الشكل الجديد؟ أليست قصيدة النثر هى التحقق الإعجازى لحلم مشروع بـ «نثر شعرى» وموسيقى بلا قافية أو وزن، ناعمة راعشة بما يكفى للتلاؤم مع النقلات الغنائية للروح، ومع تمويجات البرهة الحالمة. وانقلابات الضمير، كما عبر بودلير ذات يوم؟ أليس الشق الثانى من المفارقة أن الطيبى تستعيض عن «الوزن» بما هو أشد صنعة وتصميمًا وتخطيطًا؟ وإذا لم تكن هذه بعض شعريات النثر وبعض مهاراته فى التحريض الشعورى وبعض توظيفه واستغلاله للخامة اللغوية التى لا تكون «نثرية مجانية» أبد الدهر، فماذا فى قصيدة النثر من فن شعرى؟

ولكن .. أليس امتياز لينا الطيبى أنها، أساسًا، تنشق عن شعريات باتت

الإشارات والتنبيهات

جامدة ومتماثلة وساكنة لأنها كفت عن الانبثاق من الجدل اليومى العسير لشكل قصيدة النثر أواسط الثمانينيات ومطالع التسعينيات، وانقلبت إلى بيان تأسيسى دائم، ولائحة أوصاف ثابتة، ونظام داخلى، يحكمّ ويحدد الشروط المسبقة فى انتخاب طبيعى رتيب لايعوقه طارئ عن استيلاء مخلوق عجيب برءوس متعددة دائبة التحرك والتقلب والاستقراء، وبجثة ضخمة ثقيلة لاتبرح المساحة الضيقة التى تدعى «حركة قصيدة النثر»؟

وكما يحدث فى «صورة شخصية» تظل موضوعات لينا الطيبى أسيرة المعادلة التالية: النص، من جانب أول، يسعى إلى التوغل فى غياهب نفس واحدة متخيلة ولكنها تتضاعف وتتراكب وتتنوع وتنشطر فى برهة كثيفة من التقاء الذات بالعالم و المحيط والعناصر، ولكن النص من جانب ثان ينوء تحت أثقال رصد الأحاسيس الداخلية للذات الشاعرة الأم، حتى إنه يتكشف فى أمثلة كثيرة عن حلبة تصارع واستنثار وشد وجذب، وساحة انعكاس لأوليات مرآة مسطحة وبسيطة وبالغة الحساسية، تستقبل الصورة مثلما تستقبلها، وتنظم عمليات الانعكاس مثلما تنسف تواترها الآمن السلس ومما له دلالة خاصة أن مفردة «مرآة» تتكرر أكثر من ٢٠ مرة على مدار القصائد والشاعرة ذاتها تقول:

«شاعر ظل يلعب بالكلمات ويحمل رأسى، يجوس الموسيقى، ويراقص الحب. وكنت فى شتاء الذكريات مشرقية الهوى، غائمة الوجد، هتفت بى الأغنية، ورحت فى غرفتى أضاء بالزهرية. ذهبت فى المرآة، طيفى يخطف الوهج، وإذ كتبت قلت أحب، ورحت فى زقاق الحيرة ألتقط ندى الفكر، أشرد الحواس وأوجز. مذ ذاك أنبت بالحلم، وذهبت فى الرقم بلا نصير».

وفى موضوع آخر تقول:

«إذ يتشقق الهواء قاسيًا ويسيرنى، أقف أمام المرآة لأرانى، لأكون روحى فى ضربة الانعكاس، لأرى ظلك، وأكونك، وأكون معك، لأشبهك بقصيدتى ولأشبه شعرى. كم أشبه شعرى، كم أنا منه، لما يخرج، لما يدخل، لما يتكسر، لما يعود لى، أما أشبهك، لما ما أعود سواك».

وما يعيش هنا أكثر بالورامية واتساعا من أن يكون «هى» التى «هنا» تعيش، وأكثر غنائية وارتدادًا إلى مجاهيل داخل عميق من أن يكون لقطات مقربة منتقاة من سيرة متقطعة.، وأشد استدراجا للخارج الطبيعى من أن يكون تجوالاً متدرجًا فى صوفية الروح وجلاء الموت وانقلابات النفس فى بهاء الحب والغبطة والحنين والحداد والتوق. وما يعيش هنا هو تلفظ لغوى حول دوائر العيش، ولا مناص له من تكوين هذا القدر أو ذاك من العجزات عن وعى العيش فى حقائقه الدنيا الضرورية، وعجوزات تطويع الأداء بحيث ينحنى أمام عواطف أخرى تدور حول أنماط أخرى من الموت واليأس والانحدار والتشوه وفى مجموعة لاتكف عن تصوير حالة وجود متنابذة وقصوى، وتكاد تنأى عن حدود الوجود الواحد ذاته إلى الوجود المتضاعف (حيث اللاوجود بعض مضاعفاته)، أى رسالة فى وعى العيش الآخر تخللها هذه القصائد؟ سؤال هو الأقسى، لأنه سؤال معرفى فى معرفة اليومى والاجتماعى والأخلاقى والسياسى. وهو سؤال يطال معظم النتاج الشعرى المعاصر، ولن تزعم هذه السطور التصدى له فى هذا المقام.

وعند الطيبى، فى هذه المجموعة تحديدًا، يكتسى السؤال بمسحة من التساؤل حول الفارق بين مشهدية التداعى الحر والتراكم التصويرى الطليق، وبين الإشارية الضيقة التى تتسلل على حياء فى مواضع نادرة من القصائد (ذكر أسماء علم مثل دمشق وسوريا وبيروت وبردى وريما) إنه أيضًا الفارق بين كتابة فنية تدرج اليومى فى الحلم والتخييل، وأخرى تتبصر ولاتملك سوى تحويل الحلم باليومى إلى وعى بكوابيسه وهو فى نهاية الأمر، فارق الفنان عن سواه، وفارق الذهن الإبداعى بطرائقه المعقدة فى تكشيف الوعى بالوجود وباليومى، والذهن المعقلن بطرائقه المنهجية فى تحليل الوجود واليومى تمهيدًا لاستخلاص وعى مفهومى يكرس أو ينافى ظواهرها ، والطيبى تقول: «إننى أكبر / أنمو كدفتر تحت المطر / أصحو على الحدائق / ولما أموت أوخذ / تأخذنى حياتى»، ونحن ننمو مع دفترها الشعرى، تعبيريًا ودلاليًا وإيقاعيًا، وما نقتنصه من وعيها الحاد بالوجود وباليومى هو لها ولنا، وما تكدسه فى القراءات المتتالية هو حصتنا نحن من الوعى الجمالى ـ المعرفى، فضاء الشعر الفسيح وفضيلة الفن المعنى بالحياة.

ويبقى أن ما يعيش فى هذه القصائد بوحى آسر فى تشديده على ملاقاة الذات، واعترافى مشحون حين لا يفلح فى السيطرة على انفلات الهلوسة، واستبطانى سيرى مصاب بحمى المكان وهذيان الزمان، قبل السكنى فى صورة المكان والزمان، وإذا كانت لينا الطيبى تحصر بعض مسارها فى تواطؤ الصور مع النفس، كما تقول، فلأن رحلتها المرهفة فى نفق عميق كريم هى انبنام فاتن فى المجهول، وامتلاء غامض بالمضارع المتوثب أبدًا نحو المعلوم، وكما فى الصلاة البوذية: لقد سمعنا صوت تصفيق الكفين، فهل سمعنا صوت الواحدة منهما تصفق، وتصفق؟ ■

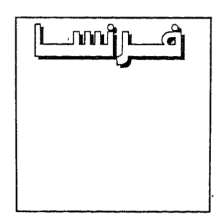
صبحى حديدى

ناقد وباحث سورى يقيم فى باريس.

هامش

(١) منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان ـ بيروت ١٩٩٦ .

الإشارات والتنبيهات



كيف يتأمل عالم الاجتماع العالم؟

فلم نكن معتادين على أن يتأمل عالم الاجتماع العالم. وكنا قد تعودنا منذ القرن الماضى على أن التأمل من نصيب الفيلسوف. إلا أن ميشيل مافيزولى جعل عالم الاجتماع يتفلسف من جديد ذلك أن ميشيل مافيزولى أستاذ علم اجتماع الثقافة فى جامعة السوربون بباريس هو فى الأصل دكتور فى الفلسفة. وكان أحد تلاميذ **مارتن هيدجر** المباشرين. لذا يميل علم الاجتماع عنده إلى نوع من أنواع الفلسفة الاجتماعية. وكتابه «تأمل العالم» خير دليل على امتزاج الفلسفة والاجتماع. يتأمل **مافيزولى** ويعمق بحثه فى سياق الكشف عن أسرار المجتمعات المعاصرة وتطوراته. وآخر التطورات التى يتطرق إليها هى مرحلة ما بعد الحداثة. ترادف مرحلة مابعد الحداثة عنده «مجتمع الصورة» أو تكاد أن تتربع ما بعد الحداثة على عرش «مجتمع الصورة» كما يعبر **مافيزولى**. ومن هنا يبدو المجتمع المعاصر الراهن وكأنه يتدرج أو يتقطع. ويناظر هذا التقطيع أو هو صورة لأصل هو الدمار الشامل والمكثف فى الواقع اليومى. وبعبارة أخرى، تتسق الصورة المقطعة مع مظاهر الانكسار بلا حدود. ومن جانب آخر، تتعقد المواضيع والمحاور. وتظهر موضوعات جديدة مثل موضوع «الإشارات والصورة» و «السجن الحلمى الذى بلا سلاسل حديدية». لكنه سجن. وهو سجن «رمزى»، إن جاز التعبير، بعيداً عن العتامة الكثيفة والمتصاعدة. ولاتخلو هذه العتامة من الدلالات الأسطورية. ويطرح ميشيل مافيزولى السؤال من جديد حول معنى مفهوم «الحياة اليومية» وما يتصل به من بحث عن الطريقة العلمية للإلمام عن قرب بأشكال الحياة اليومية وأسلوبها وقواعدها. وفى هذا الكتاب يتناول عالم الاجتماع بالتحليل الأدوات الجمالية والروابط الخفية والمادة المشكلة لخيالنا. ومن هنا ومن هذا المنطلق تدور سوسيولوجيا **مافيزولى** حول الأسس والمبادئ التى أرساها **جيلبير دوران** فى كتابه المرجعى الحاسم «أنثروبولوجيا الخيال». إذن يقتحم مافيزولى مجال الخيال العريض والخيال الجماعى. فيعيد تشكيله وتوزيعه بل يعيد اكتشافه. وذلك على ضوء المعايير الخاصة التى انبثقت عن المتغيرات العالمية الجديدة. وتهدف رؤيته إلى بلورة مفهوم أدق لمعنى الثقافة فى إطار تحليل مفهوم «الأسلوب» الذى هو «أبجدية» عصر «ما بعد الحداثة» الراهن.



ميشيل مافيزولى

ويرى **ميشيل مافيزولى** أن التمييز بين الثقافة والحضارة والذى يقوم به الفكر الألمانى إنما هو تمييز إجرائى مهم. وعلى هذا فالأسلوب قوة «تجميع» خاصة بالثقافة وهو البعد المؤسّس للمجتمع. وهناك وهم «ثقافى» ومحاولة صناعية تعتبر أن المنتج قد يكون الجسد أو الفكرة أو البرنامج.. لكن «العمق» لايمكن وجوده دون «الشكل» ورغماً عن ميله نحو فلسفة **مارتن هيدجر** فهو فى هذه النقطة يبدو أقرب إلى **هيجل**.

إذن الشكل أو قوة الأسلوب يعبر عن محور رئيسى داخل ما بعد الحداثة. ويذكرنا مافيزولى بعبارة لجوته مؤداها أن الاختلاف الدينامى فى الثقافة يؤذن بحالة ولادة جديدة، ومن هنا فالتركيز على معنى الأسلوب هو المؤشر الدال على نهضة ثقافية تشمل كل أبعاد الحياة اليومية، والنتيجة هى أن «الأسلوب» هو طريقة اللغة المشتركة فى عصر ما بعد الحداثة، ولايكفى القول بأن «الأسلوب هو الإنسان» أو إعطاء معنى آخر لهذه العبارة. وعلى سبيل المثال أو بمعنى أشمل: أى الإنسان؟ وماذا يميزه بشكل عام؟ إن مصطلح «الأسلوب» يضيف أن الإنسان لايكون إلا إذا كان ضمن نطاق يعطيه قيمته. ومن هذا الجانب، أى من ناحية تسليطه الضوء على مفهوم القيم فميشيل مافيزولى يكشف عن تأثر واضح بفلسفة فريدريش نيتشه.

ويستخلص العالم الاجتماعى من ذلك نجاح الطرق والمنهج السوسيولوجى فى ربط الشكل والمضمون وحيث الأسلوب هو وسيلة التعبير، أياً كان المصطلح المستخدم سواء أكان التعبير: بالنموذج

الإشارات والتنبيهات

المثالى (فيبر) أو بالأثر الباقى عند ويريتو، أو بالطابع الأساسى عند (دوركايم) أو بالبنية عند (ليفى شتراوس) أو بالنموذج عند (جيلبار ديرون) والجوهر هنا هو محاولة استخراج عامل مشترك قادر على تفسير العصر إجمالا.

وينقسم الكتاب إلى ثلاثة أجزاء. وأما الجزء الأول فيحمل عنوان «معاهدة الأسلوب» ويتكون من ستة فصول:

١ - نمط التقديم
٢ - بعض العموميات حول الأسلوب
٣ - تحول القيم
٤ - الأسلوب الجمالى
٥ - الأسلوب والحياة اليومية
٦ - الأسلوب والاتصال

وأما الجزء الثانى فيحمل عنوان «العالم الخيالى»، وهو يتكون من خمسة فصول:

١ - الخوف من الصورة
٢ - الصورة المطوقة
٣ - الصورة كـ "mésocosme".
٤ - «الشيء المصور».
٥ - التشكل بواسطة الصورة.

وأما الجزء الثالث والأخير فيحمل فكرة واحدة تحت عنوان «القبيلة المثالية».

وفيما يخص الجزء عن «الصورة المطوقة» يشير عالم الاجتماع ميشيل مافيزولى إلى أن الوظيفة الأساسية التى يمكننا أن نربطها بالصورة هو معنى المُقدَّس. كان من الملفت أيضا أن نرى أنه من خارج كل المذاهب ودون تنظيم ما، يوجد «إيمان دون عقيدة» أو على الأكثر مجموعة من «الإيمانات دون عقيدة». و «التطوق» يعمل حول مجموعة صور تتقاسم فيما بينها، ويمكن التفاعل مع صورة واقعية أو غير مادية، أو حتى فكرة، المهم فى ذلك هنا هو محور الشيء الذهنى وأن يكون له فاعلية لايمكننا إخفاءها، وحول تفسير مصطلح "le" relianceen، يضيف مافيزولى أن الدين عند دوركايم الذى تحدث عنه طويلا هو قبل كل شيء «غريزة تربطنا بالآخر»، والتى حسب Bolle de Bal مادة أسطورية فى اللامنطقية واللاعقلية. وليس الواقع الوحيد فى اللحظات الاستثنائية: مثل الأعياد والمناسبات الدينية.

إن الشيء «العتيق» هو الحاجة إلى "reliauce" وهى غريزة محتواها أننا فى حاجة إلى الآخر، أو باختصار هى عملية «الحرب الاجتماعى» التى تعود فى مقدمة موكب من الصور المتعددة. وفى هذا الاتجاه يمكننا الحديث حول نهضة الإنسان الدينى والتى تعد متغير الإنسان الجمالى، بمعنى أن الفرد الاجتماعى والمجتمع يعتمدان ليس على التمييز مع الآخر أو العقد العقلى الذى يربطنا بالآخر وإنما الاعتماد على معرفة الغير التى تجعلنى جزءاً من الآخر. ضمن مجموع أوسع تحيطه الأفكار الجماعية والعواطف المشتركة والصور بجميع أشكالها. وهذا ما يطلق عليه الكاتب نفسه تسمية العالم «الخيالى».

وهذا هو المنهج الذى أتاح للكاتب فهم الربط الذى أقامه بين الإنسان الدينى والإنسان الجمالى، فضلا عن تقسيم الصورة والجماليات التى تكشف عنها وتقيم الارتباط ثم الدين.

ولايجب حسب اتجاه التحليل فى «تأمل العالم» اعتبار التفسير شكلا تنظيميا أو عقائديا. وإذا أخذنا بعضًا من مقولات جيورج زمل يمكننا استخلاص أن الحياة هى التى تخلق «المشاعر والسلوك الذى نشعر بأننا مجبرون على تسميته دينى»، علما بأننا لانعيش تحت ستار مفهوم الدين. هذا بالاضافة إلى أننا نعلم أن المشاعر، وطرق الحياة والطبيعة ومشتقاتها لها مكان ليس بضيق فى أيامنا. بل نجد هذه العناصر السابقة فى أشكال مختلفة فى قلب الحياة الاجتماعية. ومن هنا تتكون الانفعالات اليومية السابقة على العقل السياسى وكل هذه الفرص تتيح لنا الخروج من أنفسنا، أى «الانفجار» فى الآخر وبواسطة الآخر. هنا أيضا تصبح عامل اختيار».

ونلاحظ فى أكثر من مقطع تأكيد عالم الاجتماع مافيزولى على فكرة الخير، أو فرصة فى زمن بلا نهاية ولكنه يعيش فى الحاضر. و «الحاضر الأبدى» هى الصورة التى يستوحيها من (نيتشه)

وهكذا نرى لماذا ركز مافيزولى على محور الارتباط "reliance" بالصورة. ومحاولة اللعب على مقاطع المصطلح فى الفرنسية والمعنى فى الإنجليزية، فيمكننا القول بأن الصورة توصل، وتعطى روابط وتؤمن كل العناصر المدينية فيما بينها، وفى الوقت نفسه يتيح المصطلح الفرصة للثقة فيما يحيطنا من عناصر اجتماعية وأخرى طبيعية.

ومن خلال عمليات مختلفة ومستويات متعددة أشار لها الكاتب فى الفصول من نفس الكتاب، نستطيع القول بأن الخيال والصور والرمز يكشف عن هذه الثقة التى تسمح بمعرفة الذات بدءً بمعرفة الغير الآخر، أيًا كان هذا «الآخر» فردًا أو مكانًا أو شيئًا، أو فكرة..

إذًا المنطق هنا هو أن نكون مرتبطين والثقة هما معًا مكونان المعنى البسيط، أى البيئة وهو ما أراد الكاتب تسميته بـ «المُعطى» الاجتماعى أو «المعطى» المجتمعى. هو ما يجده مافيزولى أيضا عند Schütz بمعنى «العالم كمعطى» يتنازل عنه، ومن الجائز أيضا إننا، ننتبه إلى العالم والبيئة معاً.

ولكن لايفتنا أن نذكر الشحنة الخيالية بداخل العالم «المعطى» ونرد له القوة الديناميــة. ترتكز البيئة على لا ارتداد الحادثة فالعالم يتكون من البيئة الحيَّة وهو «وسيط» كما يقول (أ. بيرك) ، أو «المسار الانثربولوجى» (جيبار ديرون).

والعالم يتكون من مجموعة عناصر منها الأماكن والآثار والشوارع. ولكن فى الوقت نفسه وحسب العبارة المقدسة، هذه الأماكن لها عبقرية خاصة، وهذه العبقرية تعتبر معطى بواسطة مجموعة من الأبنية الخيالية، سواء كانت حكايات أو أساطير أو مذكرات مكتوبة أو شفهية أو الوصف الروائى أو الشعرى.

والمرجع إلى الفضاء المعاش رمزيا سماه الكاتب «التنشيط» مما يسمح للقارئ بفهم ماهية العروض الجماعية التى تساهم فى تكوين البيئة التى نعيش فيها أيًا كانت المشاعر أو الانفعالات التى نعيشها فى مجالات مختلفة مثل السياسة أو الرياضة أو الجامعة؛ وهذه العروض الجماعية تلعب دورًا «رمزيًا» بمعنى أنها تجدد شكلا كاملا يوجد فيه التفرقة والتمييز بين الكلمات والأشياء، بين الوقائع الاجتماعية ، والوقائع الفردية.

ومن هنا فالصورة الجماعية التى تستثمر المكان وتحرك الفضاء تولد فى العالم فكل منا يتذكر مكان نشأته وطفولته، مرحلة النمو والرخاء. ولكن هذا المكان يلعب دورًا كما سبق القول يربطنا بالحياة اليومية.

وفى هذا الاتجاه وبشكل قوى صارت الصورة محورًا ثقافيًا، الصورة صانعة للثقافة وهى التى تصنع الذاكرة المدينة؛ وباختصار الصورة هى "la"Reliaice" الارتباط وهى المشكلة التى تدور حولها وهى التى تعرف السلوك الإنسانى حسب البيئة المعرفية وفى الوقت نفسه حاول مافيزولى الكشف عن البيئة المعرفية بوضوح والمجال المعاش فى الخيال يساهم فى «الشعور بى» التى تطورت كثيرًا مع كتاب القرن الماضى: الشعور بالآخر، والشعور بالآخرين، أو «الشعور مع» الطبيعة فى مختلف أشكالها..

ويمكننا القول ـ والقول لمافيزولى ـ بأن «الشعور مع» هى المكون للسياق المميز للحداثة. وفى النهاية الرباط الدينى ليس بالضرورة مرتبطًا بالمؤسسات أو هو المقر الخاص به وفى الإطار الذروى وعلى سبيل المثال الإسلام يجمع إجمالى عناصر الحياة اليومية، فهو يساهم فى إزالة التفرقة بين الحياة الخاصة والحياة العامة. وبطريقة أخرى وفى إطار النسق الاجتماعى للشكل الطائفى يوجد فى إطار شكل ضمنى بداخل «القبائل» والتى فى جميع المجالات هى السياسية و الجامعية والثقافية أو العشائرية التى تخترق النسيج الاجتماعى.

هذا التدين و«الشعور مع»، والدور الحتمى التى ستقوم به «الصورة» وتعبر عنه فى الطقوس والشعائر المختلفة (أو ألعاب الحظ المختلفة) وعلم الأرصاد وعلم الغيب أو الشعائر الأخرى فى الطبيعة مع المرور بكل أشكال العصر الجديد التى تذيب الكون فى مجمله. ومن هنا أيضا عقلانية الحداثة بينما الخيال يعتبر دائما وبواسطة العقلانية التكنولوجية العنصر الحتمى فى البنية الاجتماعية.

وفى النهاية يستخلص ميشيل مافيزولى إنه فيما يخص قوة الارتباط، يكفى أن نعتبرها مجالا للبحث بحثنا على التفكير فى إعادة تشكيل مجتمعات مابعد الحداثة ■

إلهام غالى

أشباح القومية الشيطانية العائدة

عرض لكتاب «المنبوذ» للقس الفرنسى «جاك جايو» المعروف بتوجهاته الأجتماعية ضمن المدرسة الكاثوليكية المتمردة على الفاتيكان. وقد صدر الكتاب فى يناير ١٩٩٥ وأثار ضجة كبيرة فى سماء فرنسا العنصرية، المتصاعدة على جميع الأصعدة، السياسية والفكرية.

فى ترجم القس «جاك جايو» غضبه من الحكومة الفرنسية، بسبب توجهها لطرد الأجانب من البلاد، وذلك فى كتاب جديد أسماه: «المطرود أو عام كل الأخطار». ويعتبر «جاك جايو» أحد أبناء الكنيسة المشاغبين، وهو يعبر عما فى داخله من أسى وألم تجاه العنصرية الجديدة فى فرنسا.

يعد الكتاب بمثابة صرخة من القلب ونداءً يبذله «جايو» لقس مدينة «أيفيرو» بشمال شرق فرنسا، للعمل من أجل الضعفاء والمنكوبين الذين ازداد عددهم مع تغير السياسات المتبعة فى فرنسا «بلدة الحرية سابقًا»، وبعد تفاقم موجة العنصرية، هؤلاء المنكوبين الذين أصبحوا مصدر تهديد واضطهاد على السواء.

لماذا أصبح وضع المهاجرين فى غاية الخطورة؟

يرفض الكاتب بشدة، القوانين الفرنسية الجديدة، الخاصة بالهجرة التى قد تم تطبيقها منذ بداية هذا العام (١٩٩٥) فهو يثور على سياسة القمع وإهانة الأجانب، رافضًا الرأى السائد الذى يدعى أن الأجانب والمهاجرين

يشكلون خطرًا على مستقبل الشعب الفرنسى، كما يعدون أساسًا للمشكلات الاقتصادية التى تواجهها فرنسا حاليًا.

ويرى أن هذه الأوهام التى أشاعتها الحكومة ليست إلا ستارًا تخفى فى طياته فصولا وغايات مغايرة أساسها ضعفها وفشلها فى مواجهة الأزمات الاقتصادية. ويضيف قائلا:

«سوف يأتى اليوم الذى نندهش فيه، من اختفاء الحريات من فرنسا، سنحاول تفهم كيف دفنت فرنسا حقوق الإنسان ومبدأ الحرية والتسامح دون أدنى شعور بالألم ويكثير من اللامبالاة، سنتناول، كيف استطاعت باسم الأهمية القصوى والعاجلة إلغاء مبادئها القائمة على الترحيب بالأجانب، وماضيها الحافل بأمثلة حية لمساعدة المستضعفين فى هاوية لا قرار لها.

يحتوى الكتاب على خمسة فصول تحت عناوين دالة للغاية تشى بطريقته فى بلورة أفكاره، كتب الفصل الأول تحت عنوان «عظمة تتآكل» ويعنى بالعظمة، الأجانب المضطهدين فى فرنسا، الفصل الثانى عنون: «إثارة الشغب»، والثالث: «طريق مسدود»، والرابع أوراقك ويقصد بها أوراق الإقامة والهجرة إلى فرنسا. أما الفصل الخامس والأخير فقد عنونه: «رغم الليل»، حيث يطرح بعض الحلول لهذه القضية.

ويتحدث الكاتب فى الفصل الأول من كتابة الجرىء عن سياسة الحكومة الفرنسية تجاه الأجانب والقوانين الخاصة بالمهاجرين، التى طبقت مؤخرًا للتخلص منهم فى أقرب وقت ممكن، يبدأ بالحديث عن وزير الداخلية الفرنسى الأسبق «شارل بسكواه» وما قام به فى تطبيق نظام الدولة الجديد، القائم على تصفية الأجانب من جميع الجنسيات، فهو شخصية صارمة، شديدة البطش، يشبهه الكاتب بأنه «غول»، فقد كان يسيطر على زمام الحكم ويقوم بتكثيف جهود وزارته لاستبعاد الأجانب، مطبقًا لسياسة «حزب لوبان» العنصرى، مما زاد من معدل الاضطهاد، حتى أصبح يشعر به رجل الشارع الفرنسى، كما صرح الوزير بأفكاره التى كان يخفيها.

لم تكتف الإدارة الفرنسية بالتأكد من هوية كل مواطن يشتبه فيه، بل أصبح الأهالى يرفضون تأجير شققهم لغير الفرنسيين، وأغلقوا أبواب المراقص فى وجوههم، وإذا تم التحاقهم بأى عمل فهو يتم فى حدود ضيقة، وبشروط معينة أيضًا.

ويضرب الكاتب بعض الأمثلة الدالة على هذا الظلم الاجتماعى، فيتحدث عن سكرتيرة رفضت شركة فرنسية إلحاقها بالعمل لكونها أجنبية، مبررة رفضها بأن الشركة لا تريد أن تعطى صورة ثقافية متنوعة ومتعددة عنها! كما أراد طبيب من أصل عربى، استئجار منزل ريفى لقضاء الإجازة الصيفية مع أولاده، فرفضت المؤجرة أن تسمح له لأنه يحمل اسمًا عربيًا! وفى مدينة «أيفيروه» كان مسئولا عن نادٍ للإسكواش يبحث عن عاملة نظافة فأتته امرأة أجنبية فرفض إلحاقها بالعمل، وثار قائلا: «لا أريد أشخاصًا ملونين» ونتيجة لذلك. تم حبسه ستة أشهر بعد أن وجهت إليه تهمة التفرقة العنصرية، ذلك لأن القانون الفرنسى يقوم على الحرية والعدل ويقاوم العنصرية، كما يعاقب على التفرقة بين الفرنسيين والأجانب فى العمل أو فى أى من جوانب الحياة.

ورغم أن القانون الفرنسى يقاوم العنصرية إلا أن المسئولين يفعلون عكس ذلك فهم يعتمدون العنصرية فى سياستهم، مسقطين سوء إدارتهم وعجزهم عن حل المشكلات الاجتماعية والاقتصادية للبلاد، على الأجانب الذين يعيشون ويعملون فى فرنسا.

وقد شهد هذا القرن أمثلة عديدة وواضحة على الخيانة وغياب الضمير والانتهازية وإفلاس الأحزاب الحاكمة، بدءًا من كارثة «شارنوبيل» حتى أزمة سراييفو. فهناك تناقض واضح فى السياسة الفرنسية التى ترفع دائمًا شعار «الانفتاح على العالم الخارجى» وهى تغلق أبوابها أمام الأجانب. ولعل «شارل بسكواه» وزير الداخلية الأسبق يمثل هذه الازدواجية أصدق تمثيل، فهو يرى أن الأجانب يمثلون خطرًا كبيرًا على الأمن القومى وعلى استقرار البلاد اقتصاديا، فالهجرة إلى فرنسا هى مصدر الشقاء القومى، وعليه فقد طبق فى عهده نظام الدولة البوليسية، اضطهاد الأجانب وتضييق فرص العمل والمعيشة أمامهم. على صعيد آخر، يرى بعض المسئولين، من المتعاطفين مع الأجانب، أن هذه السياسة القمعية تسىء إلى فرنسا على الساحتين، الداخلية والخارجية معًا، فيشعرون بالأسى والخجل، لأن رحيل المهاجرين الضعفاء، لن يغير شيئًا. فالمشكلة الاقتصادية فى البلاد أكبر وأعمق من ذلك. البطالة تطفو على السطح وتتصدر الأزمة الاجتماعية والاقتصادية المزمنة والمتشابكة.

يقول الكاتب: «إن عدم قدرة بعض الوزراء على حل المشكلة وعلاجها، يجعلهم يبحثون عن كبش فداء يعلقون عليه مسئولية مشكلاتهم، مما يحجب عنهم الرؤية الواضحة، والواقع أنه ظهرت فجوة عميقة بين الطبقات فى المجتمع ونما الحقد فى قلوب الناس وتزايد الخوف من المستقبل المجهول، الذى قد يخلو تمامًا من السماحة.

الإشـارات والتنبيهات

يذكر المؤلف كتاباً «لفيليب برنار» تحت عنوان «الهجرة» - دار نشر لوموند عام ١٩٩٣ - جاء فيه أن ظاهرة الهجرة، ظهرت خلال عشر السنوات الماضية، لتفرض نفسها على الساحة السياسية ولتحتل مركزاً متقدماً فى قائمة المشكلات الاجتماعية، ذات الأهمية القصوى، وأن هناك استياءً عامًا عند الفرنسيين من الأحياء التى يقيم فيها المهاجرون، ومن الدين الإسلامى فى فرنسا، وصل إلى حد العنصرية.

«بدأت الأزمة بعد فشل النظام التعليمى والبطالة المتزايدة. فهذه المشكلات أصبحت إحدى أعراض المخاوف فى فرنسا، ويستطرد القس «جاك جايو» قائلا «هكذا قام لوبان بتطبيق أساليب قديمة كنا نظن أننا قد طويناها إلى الأبد من تاريخ فرنسا الأسود، فإذا كانت هناك أى مشكلة، سارق أو منتهك للحقوق، فهو قد أصبح الآخر - الأجنبى، ويقتنع بعض الناس بأن وجود هؤلاء يجعل الحالة فى تدهور تام وأن طردهم سوف يحسن الأحوال.

وهكذا أصبح طرد الأجانب ومشكلة البطالة وتحسين الأوضاع الاجتماعية، هى الورقة الرابحة لأى مرشح للوزارة فيقوم بطرح هذه المشكلة على أفراد الشعب واعداً إياهم بأنه سوف يجد لهم حلا من خلال سياسته الجديدة، فيقوم المواطن باتباعه وترشيحه رغبة فى تحقيق أمله. ويتصرف جميع المسئولين هكذا الآن، والحكومة لا تملك حلا بديلا فتفتعل مشكلة المهاجرين.

ومن المقولات المهمة التى قيلت فى هذا السياق، ما قاله «ج. إم. هيلفيك» محرر بجريدة «ليبراسيون» (التى كانت وثيقة الصلة بقصر الإليزيه السابق).

«كانت فرنسا دائمًا دولة مضيفة للمهاجرين، فمنذ القرن التاسع عشر وموجة التوافد على فرنسا فى تزايد ملحوظ، من الشمال حتى الجنوب، من الجنسيات البولندية والإيطالية والبرتغالية وأخيرًا من المغرب العربى، الكل ساهم فى بناء الصناعة وتطورها فى البلاد، فالاستعانة بهؤلاء كان ضروريًا لتصحيح مسار الاقتصاد، إنهم أيد عاملة ممتازة طبقًا للنظام الرأسمالى، فهم يعملون بجد ولا يطلبون أجورًا عالية، ولا الانضمام إلى نقابات تضمن حقوقهم، بل يعملون دون شروط مسبقة، فهى يصح أن تأتى الآن وتتهم هؤلاء بأنهم يثقلون كاهل الحكومة ويزيدون من أعبائها؟! هذه الطبقة أسهمت فى زيادة إنتاجية الشعب الفرنسى، وفى تحسين أوضاع طبقة العمال وفى رفع مستوى المعيشة لدى كثيرين، فهل يصح أن نسىء معاملتهم بعد كل ما قدموه من خدمات جليلة للبلاد؟ كيف نتخلص منهم بسهولة، وكأننا نلقى بورقة بالية فى سلة المهملات بعد استخدامها؟».

رغم هذا يدعى «اليمين» أن ثمة خطرًا استعماريًا من جانب المهاجرين الذين يأتون إلى فرنسا كل يوم، لكن نسبة وجود هؤلاء فى فرنسا منذ عام ١٩٧٤ أى بعد تولى «فاليرى جيسكار ديستان» الرئاسة، لم يرتفع كثيرًا عن النسبة الحالية.

هناك نوعان من المهاجرين، الذين يأتون من أوروبا فلا يعتبرون غرباء عن الشعب الفرنسى من ناحية العامل اللغوى والدينى، والمهاجرون من الطبقة الثانية مثل العرب، أى الذين يأتون من بلاد المغرب العربى والأفارقة الملونين، فهم يشكلون خطرًا جديدًا على المجتمع الأوروبى.

وكتب الصحفى «بيير ألون» قائلا إن فرنسا ستظل دائمًا أرضًا للهجرة، ويخطئ من يرى العكس، فإذا كانت عملية ترحيل الأجانب تكلف فرنسا الكثير، إلا أن المسئولين الجدد يرون أن عملية استقبالهم تكلف أكثر، فواقع ذلك تصور غير صحيح، لأن آخر الإحصائيات أثبتت أن ١٢٫٨٪ من المهاجرين الذين لا يجدون عملا يمثلون ١٠٪ فقط من نسبة البطالة فى فرنسا وأن ٣٥٪ منهم لا يأخذون أى إعانة و ٣٥٪ آخرين يحصلون على نفقة شهرية أقل من ألفى فرنك وذلك بمجمله لا يشكل عبئًا على فرنسا كما يظن بعضهم».

فى الفصل الثانى من الكتاب وعنوانه «إثارة الشغب» يستأنف الكاتب الحديث عن سياسة وزير الداخلية الأسبق «باسكواه» الذى يتهم بعض الوزراء المسئولين بأنهم لا يقومون بدورهم على أكمل وجه لأنهم يعيشون فى برجهم العاجى. فهم يرحبون بالمهاجرين ولكنهم لايدركون خطورة الموقف مما يجعل هذا الوزير يشعر بأنهم لا يتضامنون معه ولايعاونونه فى مهامه، هؤلاء المسئولون يطبقون التعاليم الدينية السمحاء ويلبون نداء الكنيسة التى تقول إنها بحاجة لكل البشر فى فرنسا، وعبر كل الحدود لبناء مستقبل أفضل للسلام والأخوة ذلك مع احترام كرامة وحرية كل البشر. فيرد «باسكواه» على نداء الكنيسة قائلا: «ليس للكنيسة أى حق سياسى فى اتخاذ مثل هذه القرارات، لأن رجال الكنيسة مواطنون مثل الآخرين، يرفض «باسكواه» أن يعارضه أحد! ويرى البابا «يوحنا بولس الثانى» ولفيف من رجال الكنيسة أنه من الضرورى أن يكون لهم دور فعال فى تحديد مصير ومستقبل الأجانب، فواجبهم تجاه هؤلاء، واجب مقدس ويحرص البابا على إلقاء خطابه المعتاد، بمناسبة اليوم العالمى للمهاجرين والمستوطنين فيلقى الضوء على الحق الأساسى للجميع كى يعيشوا فى سلام، ويوصى رؤساء الدول بأن يرحموا ويرأفوا

بهم! لكن للأسف الشديد، تقوم معظم الدول وعلى رأسها فرنسا باتخاذ قرارات معادية للمهاجرين مما جعل رجال الدين الفرنسيين يتخلون عن القضية كي لاينالوا تهديدًا من قبيل المسئولين، لكن الكنائس الكبيرة مع ذلك - تفتح أبوابها لكل مهاجر أو طالب للجوء السياسى لأنها ترى فى ذلك واجبًا أخلاقيًا. وقد قام اتحاد القسس الألمان ومجلس الكنيسة الإنجيلية فى ألمانيا بتحرير إعلان مشترك لاستقبال المستوطنين واللاجئين.

يعود الكاتب ويتحدث عن قضية الأجناس فى فرنسا، فيتناول قائلا «من يستطيع أن يتحدث عن الأجناس فى هذا البلد؟، فالمهاجرون الذين يأتون من بلاد الغرب العربى من الجنس الأبيض وجنوب أفريقيا مليئون بالدم الغربى والأسبانى والهندى، ويستطرد مستندًا إلى نص لعالم الاجتماع «أوجستان بريارا» «هناك عدة أجناس تكون الشعب الفرنسى، فكيف نستطيع أن نطرد الأجانب خارج الحدود، فالشعب الفرنسى عبارة عن نسيج مكون من عدة أعراق من شعوب متنوعة، تكونت بفعل عمليات هجرات مختلفة وفدت على هذا البلد منذ عصور بعيدة، وامتزاج كل هذه الأجناس لم يؤد إلى اختفاء السمات البارزة لبعض الشعوب، بل بالعكس، فإنه يخلق ملامح وتكوينات جديدة، فى حين زادت العنصرية واستفحلت فى البلاد، ويوضح عالم الأنثروبولوجيا والأجناس أن العنصرى هو إنسان يخاف نفسه أولا قبل أن يخشى الآخرين، وبجانب هذه القضية/ هناك مشكلة أخرى وهى مشكلة الثقافة، وهى المشكلة الأكثر حساسية وتعقيدًا. فتعدد الثقافات فى هذا البلد ذى الحضارة القديمة، يعتبر سلاحًا ذا حدين، لأن الثقافات المتعددة تقوم بتفتيت روح القومية، ليحل محلها، ما نطلق عليه «القومية الشيطانية» التى تبدت دون جذور، لكن التاريخ يثبت أن الثقافات تنمو وتتطور بالأفكار الجديدة التى تأتيه من الخارج بشرط تحقيق بعض التوازن كى لا تطغى ثقافة على أخرى.

إن ظل المواطن الفرنسى عنصريًا فى قرارة نفسه، فسيكون صورًا سلبية عن أى جار له يتصادف أن يكون أجنبيًا، ذلك يجعل المهاجر يشعر بأنه منبوذ من المجتمع الكبير والصغير المتمثل فى جيرانه، فأصبح هؤلاء الأجانب يفضلون العيش فى أحياء معروف عنها أنها مكتظة بالأجانب، فترى أن المساكن ذات الأجر المتوسط تعج بالأفارقة من الذين يأتون من زائير والسنغال وبلاد المغرب، ويعلق الكاتب على هذه الظاهرة قائلا «إنه من الضرورى أن يتعلم الشعب الفرنسى أن يتعايش مع الآخرين». يستأنف «جاك جايو» فى الفصل الثالث عن وضع المهاجرين فى المجتمع الفرنسى، فهم يعيشون فى أحياء تكاد تشبه المعازل العنصرية، غير صالحة للسكنى، تركها الفرنسيون، لا يستطيع اللاجئ استكمال تعليمه، بعد سنوات التعليم الإلزامى يتخرجون فى المدارس فلا يجدون أمامهم سوى الشارع والبطالة أو العصابات أو اللجوء إلى العنف.

حاولت الحكومة ترميم وتحسين المساكن التى يعيش فيها هؤلاء ولكن ظلت الأموال المخصصة لهذا المشروع فى خزائن الدولة، أخليت بعض المبانى للترميم، وأصبحت مئات العائلات فى الشوارع انتظارًا لتحسين حالتهم عن طريق «رابطة حقوق الإنسان»، لكن الرابطة لم تستطع توفير المساكن لكل هؤلاء فاضطرت بعض الملاجئ والأديرة لاستضافتهم لحين تحسين وضعهم.

يريد الشباب التخلص من هذه الأوضاع معبرًا عن استيائه من المظاهرات إلا أن الحكومة ترد على حركاتهم بترحيلهم من البلاد، ونتيجة لذلك تم تشويه صورة الأجنبى وأصبح يندرج فى نطاق المجرمين، كما أصبحت فرنسا تعاقب كل المهاجرين دون استثناء، وبدأ عمد المدن عمليات العقاب بتكثيف عمليات الاعتقالات لأى أجنبى لا يحمل أوراقًا للإقامة، وامتد هذا العقاب حتى وصل إلى عائلاتهم بأكملها.

يعترض الكاتب على هذه المعاملة مؤكدًا على أن هؤلاء يعيشون حياة سلمية، لا يريدون أى شغب لأنهم يرغبون العيش فى سلام بعيدًا عن المشاكل مع الحكومة، خشية أن يتم ترحيلهم لبلادهم الأصلية، حيث العذاب، ويضيف أن سوء معاملة الحكومة لهم وضيق العيش وقلة العمل، سوف يرميهم فى أحضان الجماعات الإرهابية المتطرفة.

يزداد الموقف سوءًا وتعقيدًا لأن هذه الجماعات سوف تهز كيان المجتمع الفرنسى بأسره وتثير البلبلة والشغب، وسوف ينقلب هؤلاء الشباب المهاجرون على الفرنسيين، فهذه الجماعات ستكون حصن الأمان لهم، تحميهم ضد البطالة والمخدرات والانحراف، فما العمل إذا استفحل التيار الإسلامى فى البلاد؟ هل تقوم الحكومة الفرنسية بإغلاق المساجد وحلقات الدروس الدينية؟ هذا ليس الحل الأمثل لأننا لا نستطيع نسيان أن هذا التيار الإسلامى قد وقف فيما مضى فى صفوف التيار الجمهورى وقام بمساندته، إذن، يجب حل مشكلة هؤلاء الشباب من المهاجرين بالتدريج، كى لا يضطروا إلى اللجوء للتيارات الإسلامية.

فى الفصل الرابع وعنوانه «أوراقك» يثير الكاتب قضية مهمة للغاية، وهى

الإشارات والتنبيهات

إصدار قانون جديد عام ١٩٤٤ للأحوال الشخصية. الفرنسية، ينص على أن كل طفل يولد من والدين أجنبيين لا يحصل على الجنسية الفرنسية إلا بعد بلوغه من العمر ما بين ستة عشر إلى واحد وعشرين عاما، فيصبح هذا الوليد رمزًا للطفولة المعذبة التى لا مستقبل لها.

أصبحت فرنسا التى كانت مهدًا تاريخيًا للأخوة بين الشعوب، وبلد حقوق الإنسان، أصبحت تصد الأجانب وتطردهم، يتساءل الكاتب محتجًا على هذا القانون غير الفعال، فيقول: هل من المعقول أن يقوم الأجنبى بإبراز حسن نواياه ورغبته فى الحصول على الجنسية وكأنها مسابقة يفوز بها الأحسن والأقدر! من يستطيع تصديق هذا؟

إن قوانين الأحوال الشخصية تتناسب تماما مع سياسة وزير الداخلية «بسكواه» فى طرد الأجانب، كل الظروف تتحد ضد المهاجرين، فهذا القانون غير العادل يجعل الشباب يشعرون بالظلم الذى يقع عليهم، ويضطرهم إلى التظاهر ضد الحكومة، ويجعلهم يرتمون فى أحضان التيار الإسلامى وكأن هذا القانون يقول لهؤلاء «مهما تفعلوا، ستظلوا مواطنين من الطبقة الثانية».

قامت لجنة التضامن للكنائس بمدينة «إيفيروه» بالترحيب بكل مهاجر يطلب المعاونة، أو الاعتراف بحقوقه كإنسان، مع ذلك يقوم رجال الشرطة باصطياد هؤلاء الأجانب الذين لا يمتلكون أوراقًا، فيعتقلونهم حتى يقوموا بترحيلهم.

يعلم هؤلاء جيدًا أن الوقت الذى يقضونه فى أقسام الشرطة وقت قاس وضائع منهم، فالمهاجرون القدامى مثلهم مثل المهاجرين الجدد، يخافون التردد على أقسام الشرطة ليقدموا أوراق هجرتهم أو أوراق إقامتهم، لأن الحكومة سوف تفتعل لهم أية مشكلة ليتم إبعادهم عن البلاد.

لم تفعل فرنسا شيئًا للأكراد الذين أتوا إليها هربًا من جحيم الحرب، بل قامت بجمعهم فى الأديرة، حتى يتم ترحيلهم، لم تسمح بمنحهم حق اللجوء السياسى. أساءت معاملتهم للغاية، تركتهم يموتون، ويتسولون فى الشوارع، هاهى ذى فرنسا التى كانت تأخذ موقفًا متعاطفًا مع هؤلاء الأكراد ضد حكوماتهم، عندما كانوا لا يزالون فى أوطانهم، تحت سيطرة الحرب، كانت تبكى عليهم بدموع مزيفة، وعندما أتوا إليها طالبين المعاونة، رفضت استقبالهم لكنها اضطرت إلى قبول بعض الحالات عندما تم الضغط على الحكومة بحركات الاعتصام والامتناع عن الطعام، زادت حالات الخوف من السلطات لدرجة أن بعض المهاجرين يرفضون الإفصاح عن اسم بلادهم خشية أن يتم ترحيلهم إليها من جديد، فهذه السياسة البشعة التى تتخذها فرنسا ضد هؤلاء، تلقى بهم فى بلادهم حيث يموتون ظلمًا وعدوانًا من جراء الحروب أو بطش الحكام.

فى الواقع أصبح المهاجر إنسانًا غير مرغوب فيه إطلاقًا، فطلبات حق اللجوء السياسى أو الهجرة انخفضت نسبتها إلى ١٠ ٪ فقط.

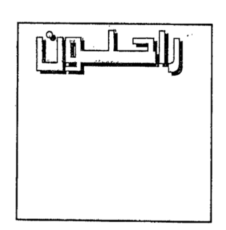
أما فى الفصل الخامس والأخير يتحدث «جاك جايو» عن «بسكواه»، هذا الرجل الداهية الذى يتعامل مع القضايا الداخلية بطريقة تجعله يأخذ الأصوات الأكثر من المواطنين الفرنسيين الذين يأملون فى إيجاد حل لمشكلة البطالة والهجرة، فهو يتحدث عن برامج قادمة لإصلاح الأحوال، لكنه لا يبذل أى مجهود فى طريقة الحل، فى حين أنه يحكم البلاد من الناحية الأمنية بقبضة من حديد، يثير الخوف والرعب فى قلوب المهاجرين، كما استفاد أتباعه من الأزمة الاقتصادية والاجتماعية لإسقاط كل مشكلاتهم على قضية الأجانب ويقول الصحفى «مكود جوليان» فى جريدة «اللوموند الدبلوماسى» إن المرشحين الجدد للرئاسة، يثيرون هذه القضية ضمن برنامجهم الانتخابى كى يحققوا شعبية أكبر، تساندهم فى وسائل الإعلام.

صرح «بسكواه»، ذات يوم مبررًا عجزه عن حل هذه المشكلة قائلا: «أنا مثل الحرفى البسيط، الذى يعمل وحده لكن عملى منمنم وأحتاج إلى مساعدة، فأنا أبذل كل ما فى وسعى»، إنه لمن العجب أن نسمع هذه الاعترافات، من صاحب مشروع «الهجرة - صفر» فهو بذلك يفقد مصداقيته أمام مؤيديه.

ويرى الكاتب فى ختام كتابه أن الطريقة الوحيدة لحل المشكلة نهائيًا، هى أن تهتم الحكومة بمصير البلاد التى يسودها الفقر والجوع وتساعد مواطنيها كى يستطيعوا أن يعيشوا فى بلادهم فى اطمئنان واستقرار، دون اللجوء إلى الهجرة لبلاد أخرى حيث الحياة الأفضل هربًا من ويلات الحرب، وشبح الخوف والبطالة.

ويضيف «جاك جايو» الذى يتمتع بوضوح الرؤية والنظرة المستقبلية، أن هذا الحل المطروح الآن ليس من اليسير تنفيذه فى وقت وجيز، لكن لابد من العمل فى أسرع وقت ممكن قبل فوات الأوان. ■

عرض وترجمة: بثينة رشدى



بين الشيخ الغزالي وخالد محمد خالد

(١) في الأيام الأخيرة رحل عنا اثنان من كبار المفكرين المسلمين، الأستاذان خالد محمد خالد ومحمد الغزالي، وذلك بعد حياة حافلة بالاختلاف الفكري السياسي بينهما.

بدأ خالد بكتابه المشهور «من هنا نبدأ» الذي دعا فيه لفصل الدين عن الدولة، ورد عليه الغزالي بكتابه «من هنا نعلم» الذي احتد فيه على خالد واقترب من تفكيره، مع أنهما معاً أزهريان بدآ حياتهما في الإخوان المسلمين، يكادان يتشابهان في أسلوب الكتابة الأدبية الصحفية في موضوعاتهما الأصولية، ويتمتعان في الوقت نفسه بثقافة أصولية رشيقة ينقصها التعمق العلمي.

(٢) بدأ خالد أزهريًا صوفيا في الجمعية الشرعية السبكية، تلك الجمعية التي بدأت صوفية وانتهت وهابية تؤيد الإخوان المسلمين لذا انخرط خالد في الإخوان، ثم اختلف معهم بعد فضيحة عبدالحكيم عابدين الخلقية سنة ١٩٤٨ عندما رأى الشيخ حسن البنا يتستر على صهره عبد الحكيم عابدين، وحين انشق خالد عن الإخوان اكتفى بالابتعاد عنهم، وحلق لحيته وأرسلها لهم في خطاب يقول «هذا كل ما كان يربطني بكم»، أصدر كتابه «من هنا نبدأ» الذي نادى فيه بفصل الدين عن الدولة وتحقيق الاشتراكية وحقوق المرأة وتنظيم النسل، وهاجم السعودية بين السطور، وقامت الثورة، وحقق عبدالناصر أغلب ما دعا لإيه خالد في كتابه، ولكنه استبد وصادر الحريات، فهب خالد يدعو للحرية فأصابه الأضطهاد الناصري، ولم يكن خلف خالد قوى تعينه ماديا ومعنويا، بعد أن انشق عن الإخوان وحلفائهم السعوديين، فاضطر للكتابة الدينية التاريخية الوعظية.. إلى أن مات.

(٣) أما الغزالي فقد بدأ وانتهى فقيهاً أزهريا حاد الخلق سريع الغضب، وظهر ذلك في مواقفه وفي كتاباته، بل وفي علاقاته، ليس فقط في تكفير خصومه، ولكن في انقلاباته على شيوخه ورفاقه، فقد انشق عن الإخوان واتهم حسن البنا بالماسونية، ثم رجع إليهم يهاجم أعداءهم، وتأثرت علاقته بالسعودية بهذا التأرجح، فكان يهاجم الفقه البدوي المتزمت المتخلف، ولكن سرعان ما يعود إليهم، وقد مات عندهم في إحدى حفلاتهم.

(٤) والخط السياسي واضح تماما لدى خالد ولدى الغزالي، وكلاهما ظل مخلصاً لخطة السياسي، ظل خالد متمسكا بفصل الدين عن الدولة وداعيًا للحرية وحريصاً على وحدة مصر الوطنية، بينما ظل الغزالي ملتصقا بالدعوة للدولة الإسلامية وتطبيق الشريعة ومهاجمًا لخصومه ومتعصبًا ضد الأقباط وكارها للغرب.

(٥) وكان خالد يتمتع بفراغ الوقت الذي يمكنه من الاجتهاد، خصوصًا وإن كتابه الأول «من هنا نبدأ» ينبىء عن عقلية متمردة مفكرة، الا أنه آثر السكون، ولم يتطور فكريا، واكتفى بالتنويعات على كتابه الأول «من هنا نبدأ»، وكنا ننتظر منه تأصيلا فكريًا متعمقا لم يحدث، مع الأسف، أي أنه توقف عند أول كتبه. مع أن عنوانه يقول «من هنا نبدأ».

أما الغزالي، فبرغم انغماسه السياسي والفكري فإن معاركه المستمرة ألجأته للقراءة والتفكير والرد، وأثمرت لديه بعض التجديد في كتاباته، ومن ذلك أنه ردد في كتبه الأخيرة خصوصا (السنة بين أهل الفقه وأهل الحديث) (تراثنا الفكري) حقوقا للمرأة كان ينكرها قبل ذلك، وأنكر فيها بعض الأحاديث (النبوية) والأحكام الفقهية التي كان يؤمن بها من قبل، وأدخله هذا في صراع مع حلفائه السعوديين، فاتهمه بعضهم بإنكار السنة، ورد عليهم في كتابه «تراثنا الفكري» يشيد بكاتب هذه السطور باعتباره أول متهم بإنكار السنة، وأورد في كتابه المذكور فتوى الأزهر التي أصدرها صديقه عبد الله المشد، رئيس لجنة الفتوى بالأزهر، والتي يؤكد فيها أن منكر السنة ليس كافراً.

ولم يحدث أي لقاء بيني وبين الشيخ الغزالي، وإن كانت أبحاثي تجد طريقها اليه عبر صديق مشترك، وكان صداها ينعكس في مؤلفاته الأخيرة، خصوصا في موضوعات الأحاديث وإنه لا ناسخ ولا منسوخ في القرآن، وكنت مستريحًا للتفتح الفكري الذي ينتاب الشيخ الغزالي أحيانا إلى أن حملته حدته الخلقية على تكفير فرج فوده والدفاع عن قتلته في المحكمة، وكان ذلك نقطة فاصلة بيننا،

فهاجمته فى الأهالى ورددت عليه من خلال مؤلفاته، ولم يشأ الرد.

(٦) ولقد قضى خالد حياته فى دعة وسكون، كان يخرج عنهما أحيانًا تأثرًا بكتاب أو مقال داعيًا للحرية أو للوحدة الوطنية، حتى لقى ربه فى بلده بين أحبابه ومريديه.

أما الشيخ الغزالى فقد طفق ينشر الصخب الفكرى هنا وهناك، (وسيأتى الوقت الذى لتعرف فيه على دوره فى إثارة الأزمة الأصولية فى الجزائر) إلى أن لقى ربه خطيبًا فى السعودية فى محفل عام..

(٧) رحم الله الشيخين الجليلين.. خالدًا.. والغزالى... ■

أحمد صبحى منصور



فؤاد دواره.. وشرف النقد

فـ برحيل الناقد الجاد - فؤاد دواره - تنطوى صفحة صادقة وشريفة لناقد حاول أن يكون متسقًا بين فكره وقيمه وفعله وسلوكه، وظل طوال عمره يعانى عدم الاستقرار فى منبر صحفى.. ذلك لأنه لا يتقن أساليب التكيف والتوازنات والمساومات التى يمتلأ بها هذا الوسط المرائى المخاتل خاصة فى السنوات الأخيرة.. فكان كأستاذه ورائده شيخ النقاد - محمد مندور - الذى عانى فى سنواته الأخيرة المأساة نفسها فى وقت يهيمن ويتسيد الكتبة وأنصاف الموهوبين والمتسلقون والذين يأكلون على كل الموائد.

ورغم ذلك فقد أنجز فؤاد دواره جهدًا نقديًا وأدبيًا سوف يبقى كدليل صادق على قيمته برغم اختلافى معه فى بعض قضايا المنهج ومفهوم الأدب الذى شهد فى السنوات الأخيرة تحولات جذرية لم يواكبها فؤاد دواره بل خاصمها.

إن الذى سيبقى من جهوده النقدية هو هذه المتابعة الدءوب للإبداع المسرحى والرصد السنوى الذى قدمه فى سلسلة عن مسرح ٨٦ ، ٨٧ ، إلخ واهتمامه بعروض الثقافة الجماهيرية ومسرح الشباب ومناقشته لقضايا العرض المسرحى برؤية واقعية نقدية.. وتحذيره من الهبوط والتدنى الذى بدأ يهدد المسرح من وباء المسرح التجارب الاستهلاكى والكباريهات الرافضة، ولعل أبرز دليل على شجاعته هو رفضه وامتناعه عن الكتابة عن المسرح عندما اسقط هذا السقوط المرعب.

ويبقى محاولته المحكمة البناء فى دراسة مسرح توفيق الحكيم والكشف عن المسرحيات المجهولة له ودراستها وتوثيقها ونشرها.

كذلك يبقى قيامه بجمع مقالات يحيى حقى وقصصه فى ٢٨ كتابًا أنقذت إبداعًا أصيلاً لفنان القصة القصيرة الذى كشفت عدة نشاطات واهتمامات له هى التاريخ واللغة والنقد والمسرح والسينما والفن التشكيلى والموسيقى والغناء لقد أنقذ فؤاد دواره بجهده فى تجميع هذه المقالات تراث يحيى حقى وجعلنا نقرؤه ونستفيد منه وقدم مثالا محترما ومسئولاً عن إنقاذ كتابات الرواد

وتبقى ترجمته العذبة لمسرحية الحضيض لجوركى وكتاباته المبكرة عنه.

وداعًا فؤاد دواره والرحمه لنا □

عبد الرحمن أبو عوف



كينونة المرأة عند أليفة رفعت

تنتمى أليفة رفعت إلى طائفة من الكتاب (هم / هن) التلقائيين، الذين جاءوا إلى عالم الإبداع، بدفع من القوى الخفية الكامنة بداخلهم، والتى تدفعهم دفعًا للكتابة. وهذه القوى الخفية ماهى إلا مخزون تجربة حياتية خاصة يدفع بصاحبه دفعًا إلى طرح الأسئلة عن ماهية الثوابت / السكونيات فى العلاقات الإنسانية، وطبيعة الوجود عمومًا

سألت أليفة رفعت عبر كتاباتها الفطرية، أسئلة المرأة التى تطرح على مستويات مختلفة وفى فروع بحثية مختلفة، غير أن سؤالها تميز بطرحه من خلال منظور المرأة وهو ماعمقه وميزه عن أسئلة عديدة تطرح حول المرأة ولكن من زوايا أخرى مختلفة لاتعبر عنها.

لقد بادرت أليفة من خلال قصصها، بطرح سؤال الجسد، وهو السؤال الذى يبدو طافيًا على السطح أكثر من غيره الآن، والذى يهلل له الكثيرون تحت شعار الحداثة، والتجديد، والجرأة، غير أن طرح أليفة لذلك السؤال، جاء على نحو مغاير فهو يتناول ماهو عليه الجسد فى الملموس والراهن، معاناته المستمرة، لقد طرحت السؤال المدخل، اللازم لما يترتب عليه من أسئلة بعد ذلك فى الموضوع.

فى رواية أصوات لسليمان فياض، تأتى النهاية دامية، قاتلة، وكأن دم المرأة الأجنبية التى تعرضت للختان، دليلا دامغًا، يكلل ماسبقه من تفاصيل السرد الروائى، على تخلف القرية، بدائيتها، بُعدها عن المدنية، أما فى قصة أليفة رفعت: من يكون الرجل؟، فإن النهاية تطرح بتكثيف كل التفاصيل الوصفية الدقيقة، لمعاناة الفتاة الصغيرة بسبب وحشية الختان، إن عنوان القصة هو الجملة الأخيرة التى تنهى السرد، فالتساؤل عن ماهية الرجل الذى يُقتطع جزء من الجسد الأنثوى لأجله، يدمغ القيم الاجتماعية بوصمة التمييز الصارخ ضد المرأة

ورغم أن الختان ليس القيمة الأساسية فى رواية سليمان فياض، إلا أن اختياره له كفعل اجتماعى يبلغ به ذروة التراجيديا الروائية، يعكس منظورًا للكتابة، متناطحًا بالرأس مع منظور أليفة رفعت، بالأحرى هناك كتابة/ رجل فى مواجهة كتابة / امرأة.

وربما يفسر تجاهل النقد لكتابة أليفة رفعت هذه الحقيقة أيضا، فالنقد فى معظمه وتاريخيا هو كتابة / رجل، وبالتالى فكتابة / امرأة لاتلفت نظره ولاتستوقفه كثيرًا، وليس فقط بحكم الإرث القيمى المتعلق بالمرأة، ولكن بسبب عمق المصلحة فى تكريس ذلك الإرث المتجذر فى التعامل مع المرأة كموضوع، وليس كذات مستقلة.

فى قصة من يكون الرجل، يجرى التساؤل عن معنى استمرارية التعامل مع الجسد الأنثوى كموضوع، إن القصة لاتدين الختان فقط، لكنها تدين كل المواضعات الاجتماعية المتعلقة بالمرأة، والتى تحولها من كائن إنسانى مكتمل إلى موضوع للجنس، عبر الجسد، إنها تدين الخصى النفسى للمرأة، عبر خصى الجسد، من خلال القيم الاجتماعية الفاعلة، والتى تحمل المرأة بها بعنف، حتى تتحول إلى حد العقيدة والاعتناق بداخل المرأة ذاتها، وتشكل مجمل رؤيتها للعالم ولذاتها، فالنساء الذين قاموا بعملية الختان للطفلة الصغيرة فى قصة أليفة رفعت، فعلن ذلك بقناعة كاملة، ومن باب الحرص على مصلحة الصغيرة وفقًا لمفاهيمهن حتى تصبح أنثى مكتملة فى المستقبل، ولايعافها الرجال وقت الزواج.

ورغم أن النساء أيضا يقمن بختان المرأة الأجنبية فى رواية أصوات إلا أن قيامهن بتلك العملية الدامية، يتغطى بغطاء القيم، ليفصح عن رغبة داخلية عميقة تتنازع تلك النسوة للانتقام من رجال القرية جميعاً فى شخص هذه الأجنبية الضحية، إنها عملية دموية تمت ضد القيم، باسم القيم، فلقد عانت النساء خلال فترة وجود الأجنبية من أشكال تمييز صارخة ضدهن ولصالح هذه المرأة الشقراء الغريبة، فكل الممنوع قيميًا عليهن، مباح لها، فهى مباح لها الكشف عن مساحات من لحمها الأبيض، مباح لها التدخين وشرب البيرة، مباح لها أن تكون ذاتًا، ترغب وتختار وتروح وتجىء وفقًا لمشيئتها، بينما حرمن هن من كل مايدفع بهن إلى منطقة الكينونة الإنسانية الفاعلة.

إن عدم احتفاء النقد بهذه القصص، وبالعديد من أعمال أليفة القصصية الأخرى، يطرح بعنف فكرة القراءة والكتابة من منظور نوعى متباين، كما تطرح مشكلة تجاهل العديد من أديبات المرأة، على مدى تاريخها فى الأدب، انطلاقًا من انتفاء المصلحة بالنسبة للكتابة الموضوع (وليس الكاتبة بالطبع)، وقد يفسر ذلك أيضا الاحتفاء النقدى أحيانًا بكتابات نساء، يكتبن على غرار الرجل، منطلقات من منظوره

القيمى ذاته، مستخدمات قاموسه التاريخى المتداول وتحديدًا فيما يتعلق بمفهومى الأنوثة / الذكورة، وطبيعة العلاقة بينهما، والذى نجد أليفة رفعت تقع فى إساره أحيانا، مثلما كانت كتابتها لرواية جوهرة فرعون، والتى تؤكد فى النهاية مدى تلقائية أليفة رفعت فى الكتابة وتذبذبها بين الأسئلة الملحة بداخلها عن المرأة، مدفوعة بتجربتها الحياتية الخاصة، وبين مجمل القيم السائدة عن المرأة والتى تعايشها فى اللاوعى باعتبارها من الثوابت والسكونيات: لقد كتبت أليفة رفعت فى عمر كبير نسبيًا، وعانت من الرفض الأسرى لهذه الكتابة، وفى شهادة لها بملتقى الإبداع النسائى بمدينة فاس المغربية، عقد منذ سنوات، وصفت أليفة معاناتها الناجمة عن ذلك التناقض بين حياتها الأسرية ورغبتها الملحة فى الكتابة، والتى وصلت حد المرض العضوى (سعال دائم لا يشفى)، كذلك وصفت ابتعادها القسرى عن الحياة الثقافية، أى أنها لم تحتك بمناخ ثقافى يدفع بها إلى تطوير أدواتها فى الكتابة، فظلت فى حالة الكتابة بتلقائية، فطرية، لم تشغل بمعرفة نظرية ضرورية، وقد يفسر ذلك التباين الواضح فى مستوى كتاباتها، فهناك كتابات ناضجة مكتملة البنية الفنية والأسلوبية، وهناك كتابات لاتغيب عنها الركاكة والهشاشة فيما يتعلق بالحرفية.

وقد تنبه المستعرب دينيس جونسن دايفز إلى أعمال أليفة رفعت وهو رجل مثقف ذواقه، هاو للترجمة الأدبية، فترجم بعض قصصها القصيرة منذ سنوات، وهو الذى كان قد ترجم قبل ذلك أعمال ليوسف الشارونى ويحيى حقى ويحيى الطاهر عبد الله والطيب صالح وأميل حبيبى، وقد التقط دينيس جونسون فى أعمال أليفة قدرتها التعبيرية العالية على رسم أجواء النساء من الطبقة الوسطى المحافظة فى المجتمع المصرى وقدرتها على استنباط قاموس أدبى خاص من لغة المرأة العادية التى كانت، حيث عاشت طوال حياتها تؤدى الدور التقليدى للمرأة فى هذه الطبقة كزوجة وأم لأبناء وبنات.

إن إعادة قراءة أليفة رفعت تؤكد على أنها واحدة من المؤسسات عن جدارة الاتجاه النسوى فى الكتابة، وهو الاتجاه الذى كانت قد افتتحته منذ فترة قبل ذلك نوال السعداوى وجليلة رضا وسعاد زهير فى الرواية و فى كتابة السيرة الذاتية.. ■

سلوى بكر



الجـريئـة الظـامـئـة صـاعـدة الدرج

فى ما بين الخامس من يونيو عام ١٩٣٠ والرابع من يناير عام ١٩٩٦، ستة وستون عاما عاشتها أليفة رفعت بين الظلال والحنين، اختارت الظل وعاشت فيه بمحض إرادتها وكأنها استطاعت أن تستقرئ بشفافيتها القبح المستشرى فى ردهات الأماكن، وعذبها الحنين طوال كل هذه السنوات، حنين لمكان غامض فى الروح، لرجل غامض فى الوجود، الساعة غامضة وسبعة فى عقاب دورة الزمان اللاهية، حنين لنهاية ما، لدرج ما، سلمته الأولى تبدأ فى عمق روحها، ونهاياته لاتُرى.

برواية وحيدة اسمها [جوهرة فرعون] ومجموعات قصصية خمس هى [حلاوة حب - من يكون الرجل - كادلى الهوى - فى موسم الياسمين - ليل شتاء طويل] اختتمت أليفة رفعت حياتها التى ابتدأتها بورقات متفرقة على صفحات مجلات الثقافة والزهور والقصة والهلال والثقافة الأسبوعية.

فى هذه الفترة أطلت علينا أليفة رفعت بوجهها الصبوح الجرىء الظامئ من خلال سطور قصتها الاستثنائية (من عالمى المجهول) فى هذه القصة تذهب البطلة مع عريسها إلى ريف الوجه البحرى حيث يعمل زوجها، وهناك تستعيض بالعلاقة الجنسية مع زوجها علاقة أخرى مع ثعبان. كانت البطلة طوال صفحات قصتها/ حياتها تنتظر بفارغ الصبر خروج زوجها للعمل كل يوم وتبدأ فى تهيئة المكان لانتظار معشوقها الآخر/ الثعبان. صعدت به ومعه وإليه وعليه إلى أعالى الدرج العالى، إلى أبعد

نقطة يمكن أن تُرى أولا تُرى فى الفضاء العريض.

يقول محمد الراوى:

(قفزت أليفة رفعت فى هذه القصة الحواجز: حاجز الخوف، حاجز الخجل، حاجز كونها أنثى تكتب، كانت جريئة فى تصوير أحاسيس البطلة الجنسية، ولم تكن هذه الأحاسيس تجاه شخص معين إنما كانت موجهة إلى ثعبان ارتدى رمزا أسطوريا عانقته البطلة.)

وعندما أصدرت الهيئة المصرية للكتاب مختارات من القصة النسائية فى مصر تحت عنوان [الليلة الثانية بعد الألف] اختارت هذه القصة لأليفة رفعت التى قال عنها يوسف الشارونى:

(الحلم الكابوسى لزوجة لا تزال لها نفس الرغبات المكبوتة التى تضيق بها صدور العذارى فارتادت عالم الفانتازيا الرائع والذى يضرب بجذوره فى تراثنا الشعبى)

وهكذا غاب الوجه الجرىء وصاحبته التى انتقت لنفسها فى سنواتها الأخيرة منفى اختياريا، صمتت فيه أو كادت واستراحت فى سلام رائع مع هواتها الشفيف .

أليفة رفعت التى كتبت فى صخب، وملأت دنياها الصغيرة بالتفاصيل الفنية الجميلة والجديدة فى الوقت نفسه على أنثى تمارس الكتابة فى مجتمع شرقى. والتى ركنت إلى العزلة التامة فى آونتها الأخيرة. رحلت عنا فى هدوء تام، وسكينة وديعة لتبدأ تارة أخرى .

هذه الجريئة الظامئة تواصل ارتقاء درجها العالى فى رحلة أخذت شبيهة برحلة بطلتها فى ريف الوجه البحرى. ■

السماح عبدالله

جلال السيد:
درس فى المثابرة

فلأن التاريخ الرسمى لن يأخذ - فى الاعتبار - صانعيه الحقيقيين، الذين كانوا يقاتلون فى شراسة ومثابرة فكرية من أجل تصحيح وقائعه المتناقضة التى كان يكتبها - ولايزالون - الكتبة المنتفعون من هذا النظام أوذاك، فإن التاريخ غير الرسمى المتمثل فيما يتناقله الناس سوف يظل يحتفظ للرجال الحقيقيين صانعى التاريخ ومصححيه وبالتالى هم صانعو أنفسهم بمساهماتهم فى تصحيح مسار التاريخ الذى هو مسار وعى تتشكل عبره أجيال كاملة .

وجلال السيد واحد من هؤلاء الذين ظلوا على إيمانهم الفكرى دون أدنى مواربة، مجسدًا لما هو معنوى من قيم تتناقلها ألسنة البعض دون الاحتراق بها، ذلك الاحتراق بكل ماهو إنسانى ونضالى نبيل يرى فى الحوار والنقاش - الحاد أحيانا - السبيل الوحيد لتحقيق الحرية



جلال السيد

والتماس اليقين - كما قال عنه بصدق الناقد فاروق عبدالقادر، ولعل جلال السيد لمن لا يعرفه من القلائل الذين اضطلعوا فى شبابهم بدور نضالى حيث كان الكبار من رجال المؤسسة الصحفية يفاجئون بمنشورات تنظيم (الشباب الشيوعى) على مكاتبهم، ولأن التكتم كان من خصائص جلال السيد فقد استطاع بذلك وبهذه القدرة على الإخفاء، الإخفاء (وليس الإنكار) ظل يمارس عمله الرسمى وكأن لم يكن شيئا تحت هذا الرماد، وتلك عملية على حد تعبير صديقه (فى سنوات ١٩٥٨، ١٩٥٩، حتى منتصف ١٩٦٠) اسماعيل المهدوى الذى كان له الدور الأكبر فى إحياء التنظيم بكتابة أدبياته ومنشوراته .

● وظل جلال السيد وفيّا لمبادئه وإيمانه الفكرى، محتفظًا لنفسه بالدور ومتاعبه لا يتشكى ولا يتاجر بما حدث له، أو يدعى بطولة زائفة رغم أنه كان صاحب مأثرة عظيمة وهى إنكار الذات وعفة اللسان حتى فى مواجهة خصومه، وفى عمله الرسمى بجريدة الجمهورية إلى أن رحل عنا ظل مع آخرين إن لم يكن الوحيد بعيدًا عن حسابات المناصب والمؤسسات، لا يحيد عن ما اختطه لنفسه من مسلك مستقيم تجاه قضايا أمته ومتاعبها دون الانشغال بهذا النظام أو ذاك، كان معنياً بالفكرة التى تقوم عليها السياسات والأفكار التى تنتج عنها ولا يشغله الأشخاص القائمون بذلك .

لقد كان جلال السيد مثالا فى الموضوعية والمثابرة قلما يتكرر ■

ى . و

رحــــيل هــــادئ لنـاقــــد ليس كـــذلك

فالعزاء الذى يتوجب علينا إزاء الراحل سيد حامد النساج لا يستقيم إلا بمحاولتنا القاصرة فى التعريف السريع ببعض أفكاره التى بثها الراحل فى آخر كتبه الذى صدر عام ١٩٩٤ عن دار المعارف ويحمل عنوان «أصوات فى القصة القصيرة المصرية».

ولا ننسى أن ننوه بأن الراحل كان يتمتع بضمير بحثى. دءوب .. أهله ليقوم بجهد دراسى لا نعرف أن أحدًا قام به غيره، وبالطبع فالذين ينذرون أنفسهم، لا يبتغون سوى البحث، والدرس المُخلصين، مبتعدين عن الأغراض النفعية، والصحفية الضيقة، هؤلاء الرجال لا يجدون من هذه الأوساط الصحفية إلا التجاهل والنكران، ولا نود من تنويهنا هذا أن نعطى درسًا فى الأخلاق، ولكننا بهذا التنويه أود أن أشير إلى هذا الخلل الذى يصيب حياتنا الثقافية، والنقدية على وجه التحديد، هذا الخلل الذى تقام به الاحتفاليات للذين استهلكتهم هذه الاحتفاليات، ولم يبق لديهم شيء يحتفل به.. سوى التكرار، والتكرار، والتكرار.. وهذا الخلل أيضًا.. الذى يجعل من موت راحلنا الناقد النساج: موتين.

ربما نختلف معه، أو نأخذ عليه أشياءً، أو نلوم حماسه لهذا أو لذاك، وعدم حماسه لغيرهم.. أو نأخذ عليه إعلاء شأن هذا أو إخفاض شأن ذاك.. ولكننا لا نستطيع أن نقول إن راحلنا كان يتوجه بهذا الحماس، أو عدمه بغير صدق.. ولا نستطيع أن نصف هواه هذا إلا بالنزاهة.. رغم ما كان يكتنف هذا الهوى بعض التناقض، وبعض العنف الذى يستقيم بحوارنا معه.

بداية لا أعرف ناقدًا أو باحثًا أو دارسًا أعطي اهتمامًا تاريخيًا وبحثيًا مثلما أعطى راحلنا سيد النساج لهذا الفن الجميل، وهذا الجنس الأدبى الحاد والمكثف «القصة القصيرة»، ويكفى داخلنا النساج أنه أنجز هذا الجهد الببليوجرافى الكبير والدليل الوافى لهذا الجنس الأدبى.. منذ ١٩١٠ ـ ١٩٦١.

فلا نجد أن باحثًا آلى على نفسه، لينجز مثل هذا الدليل الوافى الذى لا غناء عنه إطلاقًا لأى دارس لهذا الفن فى هذه الفترة.

أما الكتاب الذى نحن بصدده «أصوات فى القصة القصيرة المصرية» ينقسم لى مقدمة وتمهيد لدراسة القصة القصيرة المصرية، فى الستينيات.. ثم يلتوها بأربعة فصول يقسمها تقسيمًا موضوعيًا:

الفصل الأول: ثوار غاضبون متمردون (فى الشكل والمضمون).

الفصل الثانى: بين الواقعية الانطباعية ـ بين التقليد والتجديد.

الفصل الثالث: الحلقة المفقودة فى القصة المصرية القصيرة.

الفصل الرابع: ماذا قصت شهرزاد فى الستينيات.

وتوضح المقدمة التى تصدرت الكتاب، الإنجازات الفنية التى شغلت كتاب القصة القصيرة فى الستينيات، ويطرح، (سوف يلاحظ الدارس المتأمل أن فى القصة القصيرة فى مصر اعتبارًا من ١٩٦١، قد شهد عددًا من الكتاب الجدد، وأشكالا من الكتابة الفنية، واتجاهات متعددة، فكريًا وفنيًا، تستحق الخضوع للدراسة النقدية).

ويأخذ النساج بعض القصور النقدى على النقاد الذين تناولوا فترة الستينيات بالدرس والبحث والنقد مثل الدكتور شكرى عياد الذى ينقل عنه فقرة تقول (إن القصة القصيرة فى مصر لم تعرف خلال الأعوام من ١٩٦٩ إلى ١٩٧٩ جديدًا ذا بال) ويناقش بعض كتابات إدوار الخراط التى يراها النساج بأنها متحيزة، ثم يناقش أفكار عبدالحميد إبراهيم.. وأيضًا يري فيها بعض القصور والارتباك.. لائمًا على الجميع النزعة النقدية القاصرة والضيقة والمتحيزة.

ويركز النساج على دور الصحافة الذى أغفله النقاد ولم يعتمدوا عليها فى قراءة تاريخ القصة القصيرة فى هذا الزمن، ورصد تطورها ويعتبر ذلك (جانب قصور وضعف فى معظم ما يكتب عن هذا الفن، إذ ان القصة القصيرة، والصحافة صنوان).

وبالتالى رصد النساج كافة المجلات والصحف والدوريات التى نشرت قصصا قصية لكتاب هذا الجيل.

ورغم أن النساج يقول فى التمهيد (ظُلمت فترة الستينيات طويلا، فما إن يبدأ الحديث عنها، حتي يتصدى لها من ينطلقون في الحكم عليها من وجهة نظر سياسية معينة، أو ممن كانوا قد جددوا مواقفهم المسبقة من هذه الفترة المهمة فى تاريخنا المصرى المعاصر). إلا أنه لم يفلت من هذه الآفة عندما تناول الكتاب وآثر أن يقسمهم تقسيما لا يخلو من هذا الغرض (الموقفي)، والسياسى حين راح

الإشارات والتنبيهات

يقول أنهم وسطيون وانطباعيون.. الخ هذه الأوصاف.. رغم أن هذه المصطلحات تتزيا برقائق أدبية وقتية لا تخفى هذا الغرض الأيديولوجى لدى راحلنا.

ففى فصله الأول يطلق الراحل على خمسة من كتاب جيل الستينيات مصطلح: (ثوار غاضبون)، ثم يردف أو يوضح بين قوسين «فى الشكل والمضمون».

وهؤلاء الكتاب هم: محمد حافظ رجب، عز الدين نجيب، أحمد هاشم الشريف، ضياء الشرقاوى، أحمد الشيخ.

ويعتبر النساج أن هذا الفريق من الكتاب هو الذى اضطلع بنصيب كبير من التجديد، والتمرد.. فيقول عن محمد حافظ رجب: (يقف محمد حافظ رجب فى صدارة كتاب القصة القصيرة فى مرحلة الستينيات، بل إنه فارس من فرسان التجديد الفنى، الذى وسم قصص هذه الفترة، استند فى تجاربه، وفى رؤيته، وفى دعوته، إلى الفن وحده دون غيره من الوسائل والأساليب والأدوات، استطاع بصوته المتفرد الصادق مع نفسه أن يصرخ فى وجوه التقليديين من الكتاب رافضا أسلوبهم وفكرهم قائلا: «نحن جيل بلا أساتذة».

ويبدى النساج دهشته من إغفال النقاد لمحمد حافظ رجب ودوره فى جيل الستينيات.. هذا الدور الريادى.. وحسب ما يقول: (فهو لا يجد سببا منطقيا جعل مجلة «الطليعة» تغفل هذا الكاتب ولا تعنى بمجرد الإشارة إليه، فالشهادات الواقعية التى قدمتها فى عددها التاسع - سبتمبر ١٩٦٩ قد خلت تماما من شهادة له). ورغم ذلك يورد النساج حفنة من الآراء التي سجلها الكتاب والنقاد مدشنين له ومحتفلين به أيما احتفال.. فنقرأ ليحيى حقى فى صدر مجلة (المجلة) عدد أغسطس ١٩٦٦.. يقول: (نه يتميز بأسلوب يدل عليه، ويكاد هو ينفرد به، وأعلى بالأسلوب: المضمون والشكل واللغة). ثم لمحمود أمين العالم: (لحديثه وقصصه وشخصيته مذاق حاد للغاية ولكنه على أية حال مذاق خاص للغاية).

بل إن - في ظن النساج - تجربة محمد حافظ رجب هى التى كانت تدفع بعض رؤساء تحرير المجلات إلى إعلان موقفهم من نشر أعمال هذا الجيل، وإلى أنهم ليسوا ضدها بأي حال من الأحوال كما قال الراحل محمود تيمور.

إذن أين الظلم الذى حاق بمحمد حافظ رجب، وأين هذا الإغفال وهو يتمتع باهتمام هؤلاء الكتاب والنقاد المرموقين الذين احتفوا بانتاجه.

وعلى هذه الوتيرة الحماسية، يسير النساج فى بحثه الخاص بكتاب هذا الفريق الأول: وإن كان يختلف تقديره وإكباره للكتاب الباقين عن دور محمد حافظ رجب الذى يضعه راحلنا فى مقدمة كتاب الجيل كله تجديداً وتأثيراً.

أما الفصل الثانى الذى يتناول فيه بالدرس والبحث فريقاً آخر من الكتاب يضم سبعة منهم.. ويصفهم ويضع عنوانا لكتاباتهم «وسطيون» ثم يضع عنوانين آخرين:

- بين الواقعية والانطباعية.
- بين التقليد والتجديد.

ولا نغالى إذا قلنا إن النساج فى هذا الفصل يضع البيض كله فى سلة واحدة.. فهؤلاء السبعة هم بالجملة: (محفوظ عبدالرحمن، محمد البساطى، بهاء طاهر، إبراهيم أصلان، مجيد طوبيا، يحيى الطاهر عبدالله، عبدالحكيم قاسم).

وعندما يتحدث عنهم مجملا.. فيقارنهم بكتاب التيار الأول: فيقول: كان «الصوت» الذي انطلق من قصص التيار الأول واضحا، كما كانت الرؤية جلية، والموقف من الفن محددا). أما عن كتاب التيار الثاني الذي وصفه بالوسطية.. يقول: (اتسمت كتاباتهم ببعض الهدوء البارد، وبالمحافظة التى قد تسمح بنفاذ ملامح يسيرة من التجديد المحدود، وبالاستناد إلى الواقع الذى يعترف بوجود «الذات» الخاصة جزءاً رئيساً من أركان البناء، وهنا تصبح تجربة البحث عن «لغة» خاصة، لصياغة المشاعر والانفعالات الذاتية والشعورية، أمراً لا يثير خلافاً مع الآباء المحافظين، وقدامى الرواد والأعلام، وإن وجد فإنما يبقى محدوداً فى دائرة ضيقة بعيداً عن الفكر، وعن عناصر البناء الفنى الأخرى، مما يجعل أصحابه فى منأى من الإتهام بقلب القيم والمعايير الأخلاقية والاجتماعية والأدبية).

هكذا يرى النساج قصص هذا الفريق من الكتاب «الوسطيين» كما وصفهم، وتختلف درجة تحقيق هؤلاء الكتاب لهذه الآراء حسب معايير تتعلق أحياناً بعناوين القصص، وأحياناً أخرى بالفقرة التى يبدأ بها الكاتب قصته، وأحياناً ثالثة بمدى ترابط الذات مع الموضوع فى القصة.

لذلك نجده يأخذ على أن بعضهم لم يوفق فى اختيار عناوين قصصه مثل محمد البساطى.. ويرى أن عناوين قصص بهاء طاهر تقليدية، وعلى بدايات قصصه يقول النساج: (يبدو أن بهاء طاهر كان حريصاً على أن يحدث توازناً

الإشـــارات والتنبيهات

وتنوعًا فى بدايات قصصه، بحيث لا تميل إلى الموضوعية كلها، أو إلى الذاتية المفرطة، أو إلى البداية الهارمونى بينهما، ذلك أنا نجد عنده استخدام الأساليب الثلاثة معًا داخل المجموعة القصصية الواحدة، ومع ذلك فإن بعض فقرات البداية سمحت بتسلل نقاط ضعف فى بناء بعض القصص. وإن شارك بعضها فى إخراج قصة جيدة البناء).

لاشك أننا لا نطرح آراء وأفكار الكتاب بل نحن نشير لها فى هذا المجال (العزالى) الذى لا يستقيم إلا بهذه الإشارة. وبالتالى فراحلنا الجاد والدءوب ناقش كل كتابات هذا الفريق بهذه الكيفية.. وتلاها بالفصلين الثالث والرابع بالطريقة ذاتها.. والأدوات نفسها.. ورغم ذلك فجدية الآراء وصدقها يجبرانا على مناقشتها حتى لو اختلفنا معها.. أو أخذنا عليها ارتباطها أو تناقضها.. رحم الله الفقيد.. الذى يستحق منا جدية الحوار مع أفكاره، ولن نعدم أن تطلق إدارة الجامعة اسمه على أحد مدرجاتها. ■

شعبان يوسف



الغلاف الأخير
خالد محمد خالد (١٩٢٠ ـ ١٩٩٦)
بريشة الفنان: مكرم حنين

